17117
352

W. Helbig

3432

Digitized by the Internet Archive
in 2017 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/diegruppedeskuns00keku

DIE GRUPPE

DES

KÜNSTLERS MENELAOS

IN VILLA LUDOVISI

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER GRIECHISCHEN KUNST

VON

REINHARD KEKULÉ

MIT DREI TAFELN IN STEINDRUCK

LEIPZIG

VERLAG VON WILHELM ENGELMANN

1870

INSTITUTO
DI CORRISP.
LOGNA

I.

Herder, in den Ideen zur Geschichte und Kritik der Poesie und der bildenden Künste, in welchen die lebhaften Eindrücke des italienischen Aufenthalts auf seinen empfindlichen Sinn so deutlich erkennbar und erfreulich sind, fährt einmal, nachdem er von der Niobe — die er am höchsten geschätzt zu haben scheint — gesprochen hat, also fort[1]): „Soll ich nach ihr alle Scenen durchgehen, wo Empfindungen der Bruder- und Schwester-, der Freundes- und Gattenliebe in stummen Bildern rührend dastehen? Nie bin ich, ihr schönen Jünglinge, die man Orest und Pylades nennt, nie von euch, ihr stillen Vertrauten, die man als Hippolytus und Phaedra fälschlich anklagt, nie von so mancher andern Gruppe, da sich auf dem Grabsteine noch — das Kind in ihrer Mitte — liebende Hände den Bund der ewigen Treue schwören, weggegangen, ohne dass mein Herz durch die Innigkeit der Gefühle, die aus diesen Gebilden sprechen, innig erweicht war. Ich war in einer andern Welt gewesen, und sprach zu mir: könntest du mit ihnen leben, und wärest einer derselben!“

Jene stillen Vertrauten sind die berühmte Gruppe in Villa Ludovisi, von der ich auf Tafel I eine neue Zeichnung vorlege[2]). Herder scheint diese Gruppe auch sonst öfter im Sinne zu haben[3]), und sie übt auf empfängliche Beschauer seit langen Jahren eine auch im Wechsel der Zeiten und Anschauungen gleichmässig milde und freundliche Wirkung aus. Wer sich mit einem allgemeinen Eindrucke nicht begnügen mag, dem legt

---

[1]) Herders sämmtliche Werke. Zur schönen Litteratur und Kunst. VII. p. 176.

[2]) Der Lithographie liegt eine in grösserem Maassstabe mit Benutzung einer Photographie ausgeführte Zeichnung von Ludovico Seitz zu Grunde.

[3]) Herder a. a. O. p. 210 f. „Aber wie soll ich das freundliche Beisammensein der griechischen Körper und Seelen unter und mit einander bezeichnen? Jene Ruhe, mit der sie einander anschaun und hören? Die Ueberredung wohnet auf ihrer Lippe ob man gleich kein Wort vernimmt, es ist ein gegenwärtiger Geist, der den Hörenden und Sprechenden bindet. Und wenn ihre Hände einander berühren, wenn dieser sanfte Arm auf der Schulter, oder nur das Auge auf dem Anblick des andern ruhet, welche süsse Harmonie, welche liebende Anhänglichkeit offenbaret sich zwischen beiden!“ u. s. w. Friederike Brun, Tagebuch über Rom p. 44 ergeht sich aus Anlass der Gruppe in Exclamationen an Sophokles und Herder.

sie freilich manche Rätsel vor, und da die Auffrischung jener wohlthuenden Erinnerung wie die erste Vermittlung der Bekanntschaft nicht durch den einzigen vorhandenen Abguss in Wilhelm von Humboldts Sammlung in Tegel [1]), sondern durch sehr ungenügende Skizzen zu geschehen pflegt, so ist die Gruppe vielleicht auch weniger wirklich gekannt, als man es bei ihrem Ruhme und den vielen Besprechungen, die sie hervorgerufen hat, erwarten sollte.

Die Rätsel beginnen schon mit der Herkunft. Der Cardinal Ludovico Ludovisi, Gregors des XV. Neffe, der den Palast der Villa Ludovisi nach Domenichinos Entwürfen, durch einen Bau von dreissig Monaten, im Jahre 1623 vollendete, scheint die Antikensammlung so besessen zu haben, wie sie im wesentlichen geblieben ist. Der gewöhnlichen Angabe, sie möge dem Boden der Villa selbst entstammen, welche in den Umfang der Gärten des Sallust einbegriffen wird, setzt Emil Braun [2]) die Bemerkung entgegen, dass ein Theil der Cesarinischen Sammlung in den Besitz des Cardinals Ludovisi übergegangen sei. Aber irgendwelche verlässliche Nachricht über Herkunft und Fund der Gruppe, welche uns beschäftigt, kann nicht nachgewiesen werden.

Die ersten Zeichnungen scheinen die von Sandrart [3]), der Rom 1635 verliess, und von Perrier [4]) zu sein. Die beiden Stiche sind in verkehrter Richtung und wenig gelungen. Sandrart hielt die Frau für männlich und giebt die Erklärung „M. Aurelius und Lucius Verus"; in der Inhaltsangabe zu Perrier heisst es, es seien sich umarmende Brüder. Auch in verkehrter Richtung, aber ungleich besser, sind die von Claude Randon ausgeführten Stiche bei Maffei [5]). Im Text sagt Maffei, dass einige den Papirius und seine Mutter, die ihm die Geheimnisse des Senats abzufragen suche, dargestellt glaubten — ich kann nicht

---

[1]) Friederichs Bausteine p. 427.

[2]) E. Braun Ruinen und Museen Roms p. 564. „..... Dagegen begegnen wir anderweitig der Angabe, dass ein Theil der berühmten Antikensammlung, welche Giovan Giorgio Cesarini, einer der berühmtesten Kunst- und Altertumsfreunde des sechzehnten Jahrhunderts, gebildet und in seinem bei S. Pietro in Vincoli gelegenen, heutiges Tags dem Convent von S. Francesco di Paola gehörigen Garten aufgestellt hatte, bei dessen im Jahre 1585 erfolgten Tode in den Besitz des Cardinal Ludovisi, des Neffen Gregors XV. übergegangen sei....." Giovan Giorgio, der 1585 starb, war der Sohn des berühmteren Giuliano Cesarini, der 1565 starb. Aldroandi führt eine Anzahl Antiken an „in casa del S. Giuliano Cesarini ne la strada di Cesarini." Ueber die Erwerbung eines Theils der Cesarinischen Sammlung durch die Familie Ludovisi finde ich in den mir zugänglichen Hilfsquellen keine Nachricht. Vielleicht hat E. Braun, der einmal beabsichtigte eine Gesammtpublication der Antiken in Villa Ludovisi zu geben, die Notiz aus Familienpapieren geschöpft, da auch Urlichs, welcher darauf aufmerksam macht, dass der Cardinal Ludovico Ludovisi erst 1595 geboren ist, in seinen interessanten Mittheilungen über die Cesarinische Sammlung (Lützows Zeitschrift für bildende Kunst 1870 p. 51 ff.) sie nicht zu begründen weiss.

[3]) Sandrart Teutsche Akademie II, 2, s.

[4]) Perrier Segmenta 41.

[5]) Raccolta di statue data in luce da Domenico de Rossi, colle sposizioni di Pauolo Alessandro Maffei (Roma 1704) 62. 63 p. 59.

angeben, wer diese Deutung zuerst aufgestellt hat[1])—, dass aber nach dem Costüme der Figuren vielmehr an eine griechische Sage, und zwar Hippolytos und Phaedra zu denken sei. In der Richtung des Originals, sorgfältig und ausführlich, aber dennoch nicht sehr glücklich, ist das nach einer Zeichnung von Tommaso Piroli 1783 von Francesco Piranesi ausgeführte Blatt, das er in seiner nicht sehr bekannten Sammlung von Abbildungen antiker Statuen mitgetheilt hat. Seitdem ist die Gruppe häufig in kleinen, sehr schlechten Abbildungen wiederholt worden[2]).

Schon Sandrart und Perrier geben die Gruppe vollständig mit den Ergänzungen, welche so meisterhaft sind, dass sie meist übersehen werden. Neu ist an dem Jüngling der rechte Arm von über der Hälfte des Oberarms an, der dritte, vierte und fünfte Finger der linken Hand, der vordere Theil des rechten Fusses, ein Theil der Nase und der oberste Theil des Kopfes; an der Frau der linke Arm vom Gewand an, der Zeigefinger und der kleine Finger der rechten Hand, die Spitze der grossen Zehe des linken Fusses, die Nasenspitze und der oberste Theil des Kopfes. Die Ergänzungen an den Gewändern sind unbedeutend. An der Figur der Frau geht vom Halse nach dem rechten Arme hin ein Riss durch den Marmor. E. Braun berichtet[3]), dass die jetzige Aufstellung der Antiken in dem Casino der Villa Ludovisi von Canova angegeben ist. Ich weiss nicht, ob er vielleicht bei dieser Gelegenheit die Gruppe berührt, vielleicht an einzelnen Theilen, wie an dem Gesicht der Frau, welches schwerlich die ursprüngliche Oberfläche zeigt, wenigstens eine Reinigung, an den Ergänzungen eine Ueberarbeitung oder Glättung vorgenommen haben könnte, welcher diese seltene Harmonie des alten und neuen verdankt wird.

Die Gruppe ist überlebensgross, etwa zwei Meter[4]) in der Höhe; sie ist in schönem griechischem Marmor ausgeführt. Am Haar ist ein rötlicher Ton bemerkbar.

Die vorhin erwähnten alten Deutungen fallen ohne weiteres weg. Maffei hatte schon vor Winckelmann erkannt, dass hier aus der griechischen Mythologie zu schöpfen sei. Aber die „falsche Anklage“ auf Phaedra und Hippolytos hat in neuerer Zeit keinen

---

[1]) Sie findet sich auch bei Du Bos Reflexions sur la poésie et la peinture I. p. 208 (Paris 1732), der angiebt, die gewöhnliche Benennung sei „la paix des Grecs.“ Aber diese Angabe beruht auf einer Verwechselung. Mit dem Namen „la paix des Grecs“ wurde vielmehr die früher gleichfalls in Villa Ludovisi befindliche Gruppe von San Ildefonso bezeichnet, wie sich aus Audran Les proportions du corps humain Taf. 13 ergiebt. Dadurch erledigt sich zugleich die Bemerkung Schadows Polyklet p. 129 der neuen Ausgabe. — Eine alte Deutung „Faustina und ihr Sohn“ erwähnt Millin Description des statues des Tuileries (Paris 1798) p. 4.

[2]) Millin Gal. myth. 167, 617. Archäol. Zeitung 1853 Taf. 50, 3. Overbeck Geschichte der griech. Plastik II. p. 271 der ersten Auflage, p. 345 der eben erschienenen zweiten. Lübke Geschichte der Plastik p. 234. Schnaase Kunstgeschichte II. p. 389 der neuen Bearbeitung von Friederichs.

[3]) E. Braun Ruinen und Museen Roms p. 563. Missirini und Quatremère de Quincy geben keine Auskunft darüber.

[4]) Clarac pl. 836, 2094: h. 8 palm. 8 onc.

Anwalt gefunden. Winckelmann, der früher dieselbe Deutung gegeben hatte[1]), hat sie später durch Elektra und Orest ersetzt[2]), eine Erklärung, die grossen Beifall fand, bis Otto Jahn[3]) vielmehr für die Benennung Merope und Kresphontes die grösste Wahrscheinlichkeit in Anspruch nahm. Von den übrigen Vermutungen, Andromache und Astyanax wie Millin[4]), eine Scene aus dem Inneren des kaiserlichen Hofes, vielleicht Octavia und Marcellus, wie Thiersch[5]) wollte, Penelope und Telemachos, wie Schulz[6]) und Burckhardt[7]), könnte neben Winckelmanns und Jahns Deutungen nur etwa die letzte einigen Anspruch auf Beachtung erheben. Eine solche Darstellung der Andromache entbehrt jeder mythologischen Begründung und Millin hat sie selbst aufgegeben[8]); eine Scene des kaiserlichen Hauses ist ohne Porträthaftigkeit, von der hier jede Spur fehlt, nicht denkbar[9]).

Winckelmann bemerkt, nachdem er die Deutung auf Papirius und seine eigene auf Hippolytos widerlegt hat: „Da ich nun mit diesem Zweifel von neuem unser Werk betrachtete, schien mir ein Licht aufzugehen, und zwar durch eben den Umstand, welcher bisher unauflöslich schien, nemlich aus den abgekürzten Haaren. Ich glaube also in diesem Gruppo die erste Unterredung der Elektra mit ihrem an Jahren jüngeren Bruder Orestes zu sehen. Denn beide konnten nicht anders als mit solchen Haaren vorgestellt werden.“ Winckelmann beruft sich darauf, dass bei Sophokles Elektra ihre Haare abschneiden wolle, um sie auf dem Grabe ihres Vaters zu weihen, ebenso wie dies Orestes gethan, während man jetzt das gekürzte Haar der Frau allgemeiner als Zeichen der Trauer fasst[10]) und das des Knaben keine besondere Begründung erfordert. Winckelmann findet Elektras ἔχω σε χερσίν recht eigentlich ausgedrückt, und mit dieser Scene stimme der Ausdruck der Gesichter: „denn die Augen des Orestes sind gleichsam voll von Thränen, und die

---

[1]) Winckelmann Werke (herausgegeben von Meyer und Schulze Dresden 1808 ff.) III. p. IV. Vgl. Winckelmanns Briefe (Berlin 1825) III. p. 436 (in den Anmerkungen über die Altertümer Roms für Von Berg).

[2]) Winckelmann Werke VI. p. 245 ff. Vgl. E. Q. Visconti Osservazioni su due musaici storiati p. 30.

[3]) O. Jahn in der Arch. Ztg. 1854 p. 225—238. Vgl. Overbeck Geschichte der griech. Plastik II. p. 270 ff. der ersten Auflage, p. 345 f. der zweiten Leipz. Ber. 1862 p. 288. Schriftquellen zu No. 2267.

[4]) Millin Description des statues des Tuileries p. 1—8, aus Anlass einer Copie in Marmor.

[5]) Thiersch Epochen (1829) p. 295.

[6]) Archäol. Zeitung 1854 p. 234, 13.

[7]) Burckhardt Der Cicerone (1869) p. 497, b.

[8]) Millin Gal. myth. p. 101, 617. Magasin encyclopédique 1810 III. p. 72, 3.

[9]) Ob die Deutung der Gruppe als Familienscene eines Grabmonuments bereits gegeben ist oder erst noch zu erwarten steht, weiss ich nicht. Aber ich würde sie so wenig für glücklich halten können als die versuchte Umdeutung der Ariadne, der Penelope und des Orpheusreliefs.

[10]) Welcker Alte Denkm. V p. 86 f. O. Jahn in der Arch. Ztg. 1854 p. 235.

Augenlider scheinen vom Weinen geschwollen, so wie an der Elektra, in deren Zügen aber zugleich die Freude sich mit Thränen vermischet und die Liebe mit dem Kummer."

Diese Erklärung Winckelmanns hatte Welcker [1]) durch eine Reihe von Bemerkungen gestützt, welche die eigentümliche Stimmung des Kunstwerks so fein bezeichnen, dass die wesentlichsten Sätze auch hier nicht fehlen dürfen.

„Man braucht nicht auf einzelne Worte des Sophokles und Aeschylus zurückzugehen, obgleich gewiss am meisten durch die Bühne Elektra allgemein bekannt war, um zu verstehen, dass auf die erschütternde Bewegung naturgemäss die ruhigere Freude folgt, worin man des Glückes geniesst, indem man sich fragt: bist du es wirklich? Diesen schönen Moment, worin die Geschwister aus dem Inneren heraus die Bestätigung eines Glücks zu schöpfen verlangen, welchem äussere Umstände die höchste Wahrscheinlichkeit gegeben haben, obgleich sie in völlig verschiedener und kaum noch erinnerlicher Gestalt einander verliessen, drückt die Gruppe recht bestimmt aus. Mit der Ehrfurcht eines Sohnes blickt Orestes auf die, welche erwachsen ihm als kleinem Knaben das Leben gerettet hat, sie blickt ihn wie mit mütterlicher Liebe an, die freudige Rührung ist beiden gemein. Der Jüngere scheint gespannter zur Schwester aufzublicken, sie mit mehr Ruhe ihr Auge auf ihn zu heften, damit auch durch diese Art der Ueberlegenheit der Unterschied des Alters nach dem hier angenommenen Verhältniss sichtbar werde."

Für Winckelmanns Deutung hat sich auch Emil Braun ausgesprochen [2]), der in der Stütze an der Figur des Jünglings die Form des Grabes, zur Andeutung des Grabes des Agamemnon, an welchem sich Orestes und Elektra wiedersehen, findet, und zuletzt Friederichs [3]), nur dass er nicht die bestimmte sophokleische Erkennungsscene anerkennen will. Der Künstler habe keinen Zug von Leidenschaft aufgenommen, sondern, weil er dies den Bedingungen der plastischen Kunst vielleicht angemessener gefunden, nur die Empfindung ruhiger und inniger Freude dargestellt. Aber welches Wiedersehen gemeint sei — denn dass es sich um ein solches handle, bezweifelt auch Friederichs nicht — ergebe sich aus gewissen andeutenden äusseren Zeichen. Er führt ausser dem zur Trauer kurz geschorenen Haar der Elektra die verschiedene Grösse der beiden Figuren an. Elektra sei die eigentliche Urheberin der That, Orestes nur ihr Werkzeug. Dies Verhältniss habe der Künstler nur dadurch ausdrücken können, dass er den Orestes fast wie einen Knaben der heroischen Jungfrau gegenüberstellte. Ganz ebenso erklärt Emil Braun den Widerspruch des Grössenverhältnisses mit dem, was er die gemeine Wirklichkeit nennt. Es scheint ihm, dass die als Heroine matronaler Bildung dargestellte Schwester den Jüngling

---

[1]) Welcker im Rhein. Mus. N. F. IX (1853) p. 275—278 = Alte Denkm. V p. 84—88.

[2]) E. Braun Ruinen und Museen Roms p. 573—575.

[3]) Friederichs Bausteine p. 427 ff. no. 715.

mitten in der Freude des langersehnten Wiedersehens gleichsam prüfe, ob er auch wirklich der Sendung gewachsen sei, die ein Gott ihm übertragen. Jene Bemerkung von Friederichs scheint mir für die Deutung nicht entscheidend. Dass Elektra bei Sophokles ihren Bruder παῖς nennt, kann doch kaum ins Gewicht fallen, und andere Kunstwerke geben uns ein ganz anderes Bild des wehrhaften Rächers neben Elektra.

Kurz nach Welckers Aufsatz hat Otto Jahn, daran anknüpfend, seine neue Deutung versucht. Er fand das, was Welcker mit tiefer Empfindung für das menschlich wahre und schöne und die Auffassung und Darstellung desselben durch die alte Kunst gesagt habe, von so ergreifender Wahrheit, dass jede Erklärung, die davon abweiche, innerlich unwahr sein müsse. Aber er glaubte, dass jenes von Welcker ausgelegte Verhältniss durch andere Namen deutlicher ausgesprochen sei, und Welcker hat ihm beigepflichtet[1]).

Otto Jahn geht von demselben Grössenverhältniss der Figuren, welches Friederichs umgekehrt verwenden will, aus, und von dem Ausdrucke der Ehrfurcht in dem Jüngling, der Mütterlichkeit in der Frau. „Wenn diese Auffassung des Verhältnisses der Elektra zum Orestes, sind Otto Jahns Worte, als eines fast mütterlichen auch zu rechtfertigen ist, so ist doch der Eindruck einfacher, befriedigender, wenn wir wirklich eine Mutter mit ihrem Sohn vor uns sehen. Das haben auch viele Ausleger gefühlt, nur fehlte ihrer Deutung das Grundmotiv einer Wiedererkennung zwischen Mutter und Sohn unter tragisch erschütternden Umständen und die Rechtfertigung der charakteristischen Haartracht. Beides gewährt, wenn ich mich nicht irre, die Deutung auf Merope und Kresphontes zu voller Befriedigung."

Die tragische Fabel von Merope, welche durch des Euripides Tragödie Kresphontes[2]) zu grösstem Ruhm erhoben, durch Ennius[3]) bei den Römern eingebürgert war ist uns hauptsächlich aus Hygin[4]) bekannt.

---

[1]) Welcker Alte Denkmäler V p. 88, 6.

[2]) Wagner Tragic. graec. fragm. II p. 231—239. Nauck Trag. graec. fragm. p. 395—398. Welcker Griech. Trag. II p. 828—840. Schwenck im Rhein. Mus. N. F. II (1843) p. 456 O. Jahn in der Arch. Ztg. 1854 p. 225 ff.

[3]) Ribbeck Trag. lat. reliquiae p. 25—27. 265—267.

[4]) Hygin 137: *Polyphontes Messeniae rex Cresphontem Aristomachi filium cum interfecisset, eius imperium et Meropem uxorem accepit.* 184 . . . . *[cum qua Polyphontes, occiso Cresphonte, regnum occupavit.] filium autem [eius] infantem Merope mater quem ex Cresphonte habebat, absconse ad hospitem in Aetoliam mandavit. hunc Polyphontes maxima cum industria quaerebat, aurumque pollicebatur si quis eum necasset. qui postquam ad puberem aetatem venit, capit consilium, ut exequatur patris et fratrum mortem itaque venit ad regem Polyphontem, aurum petitum dicens se Cresphontis interfecisse filium et Meropes, *Telephontem** (vgl. Schwenck a. a. O. p. 456. O. Jahn p. 227) *interim rex eum iussit in hospitio manere ut amplius de eo perquireret. qui cum per lassitudinem obdormisset, senex qui inter matrem et filium internuntius erat, flens ad Meropen venit, negans eum apud hospitem esse nec comparere. Merope, credens eum*

Polyphontes tödtet Kresphontes, den König von Messenien, sammt seinen beiden ältesten Söhnen, und zwingt seine Wittwe Merope zur Heirat. Einen Sohn, wie der Vater Kresphontes — oder auch Aepytos — genannt, rettet Merope zu einem Gastfreunde nach Aetolien. Ihm stellt der Stiefvater nach. Herangewachsen kehrt der junge Kresphontes unter falschem Namen — Telephontes — zur Heimat zurück und giebt Polyphontes gegenüber vor, dass er seinen Feind erschlagen. Merope stürmt zu dem schlafenden ins Fremdengemach, um den Sohn blutig zu rächen. Schon schwingt sie das Beil — da erkennt der alte Pädagog den todt geglaubten; es folgt das Wiedersehen und, mit List ausgeführt, die schliessliche Rache am Mörder des Vaters.

Im einzelnen lässt sich der Gang der euripideischen Tragödie nicht sehr weit verfolgen. Dennoch werden wir nach den heftigsten Ausbrüchen der Leidenschaft der Merope eine milde ruhige Scene des sich Wiederfindens und Wiedererkennens zwischen der Mutter und dem geretteten Sohne, ein Verweilen auf diesem Ruhepunkte nach der Sitte der alten Tragödie mit Bestimmtheit annehmen dürfen, und in diese Scene gehören ohne Zweifel die Worte der Merope

αἰδὼς ἐν ὀφθαλμοῖσι γίγνεται, τέκνον.

Dann erst kann die dringende Gefahr, in der sich beide befinden, ihren Sinn erfasst, die Rache an Polyphontes gereift und beschleunigt haben.

Es ist einleuchtend, wie die Aeusserlichkeit des abgeschnittenen Haares für die um den Verlust der Söhne und des Gatten trauernde *tristis Merope*[1]) ebensowohl als für Elektra zutreffend erscheint; wie die Motivirung des Ganzen und der Stimmung in Otto Jahns Deutung noch ungleich schöner und ergreifender ist, als in derjenigen Winckelmanns.

Eine völlige, jeden Zweifel ausschliessende Sicherheit und Befriedigung möchte ich dennoch auch für sie nicht in Anspruch nehmen. Den Einwurf allerdings, den Friederichs[2]) erhebt, der Künstler habe alsdann die Pointe, dass die Mutter noch eben das Mordbeil geschwungen, durch das weggeworfene Beil leicht andeuten können, diesen Einwurf kann ich nicht gelten lassen. Bei einer Auffassung, wie sie Otto Jahn in der Gruppe annimmt, und welche keine stärkere plastische Vereinfachung und Haltung

---

esse filii sui interfectorem qui dormiebat, in chalcidicum cum securi venit inscia ut filium suum interficeret. quem senex cognovit et matrem ab scelere retraxit. Merope postquam vidit occasionem sibi datam esse ab inimico se ulciscendi, redit cum Polyphonte in gratiam. rex laetus cum rem divinam faceret, hospes falso simulavit se hostiam percussisse (*percussurum* Hartung vgl. O. Jahn a. a. O. p. 226. 230) *eumque interfecit patriumque regnum adeptus est.* Vgl. Apollodor II, 8, 4. Pausan. IV, 3, 3. Wagner Trag. graec. fragm. II p. 231. — Auf Vasenbildern ist die Bedrohung des Kresphontes durch Merope dargestellt. Arch. Ztg. 1854 Taf. 56 und ebd. O. Jahn p. 230 f.

[1]) Quintilian XI, 3, 73. O. Jahn in der Arch. Ztg. 1854 p. 227.

[2]) Friederichs Bausteine p. 429.

voraussetzt, als es die Tragödie auch hier gestattet, würde mir die Zuthat des Beiles am Boden kaum erträglich scheinen.

Aber ich gestehe, dass mir in dem Motiv der Bewegung der Gruppe eine Unklarheit und dadurch eine gewisse Unsicherheit zurückzubleiben scheint.

Kommt der Knabe wirklich auf die Frau zu? sind beide wirklich gerade eben einander genaht, um sich zu umfassen? — oder ist der Knabe vielleicht im Begriff sich aus den Armen der Mutter los zu machen [1])?

Bei Sophokles sendet Deïaneira den Hyllos aus, um dem Vater beizustehen [2])

. . . . . .
ἐν οὖν ῥοπῇ τοιᾷδε κειμένῳ, τέκνον,
οὐκ εἶ ξυνέρξων; ἡνίκ' ἢ σεσῴσμεθα
κείνου βίον σώσαντος, ἢ οἰχόμεσθ' ἅμα.
ΥΛ. ἀλλ' εἶμι, μῆτερ· εἰ δὲ θεσφάτων ἐγὼ
βάξιν κατῄδη τῶνδε, κἂν πάλαι παρῆ·
νῦν δ' ὁ ξυνήθης πότμος οὐκ ἐᾷ πατρὸς
ἡμᾶς προταρβεῖν οὐδὲ δειμαίνειν ἄγαν.
νῦν δ' ὡς ξυνίημ', οὐδὲν ἐλλείψω τὸ μὴ οὐ
πᾶσαν πυθέσθαι τῶνδ' ἀλήθειαν πέρι.
ΔΗΙ. χώρει νυν, ὦ παῖ. καὶ γὰρ ὑστέρῳ τό γ' εὖ
πράσσειν, ἐπεὶ πύθοιτο, κέρδος ἐμπολᾷ.

Ich bin sehr weit entfernt, diesen Abschied dargestellt zu finden. Aber würde eine ähnliche Scene die Bewegung und Stimmung der Gruppe nicht vielleicht ebenfalls erklären? Die für den Gatten fürchtende Mutter, freudig stolz über den Mut und besorgt um die Jugend des Sohnes, der Sohn ehrerbietig gehorsam, zu jeder Gefahr und Not bereit?—Ich weiss nicht, ob dem Vorschlage der Deutung Penelope und Telemachos diese selbe Auffassung oder ein allgemeines Gefühl den Anlass bot. Aber sie lässt sich litterarisch nicht begründen; der Erzählung der Odyssee würde sie nicht entsprechen, für spätere Behandlungen sich ohne Mühe vermuten, aber nicht nachweisen lassen; und dasselbe gilt von anderen Heldensöhnen, die herangewachsen ausziehen, um den Vater zu suchen.

Dem Zweifel, ob es sich in der That um ein Wiedersehen oder vielleicht um einen freundlich wehmütigen Abschied handele, wird schwerlich derjenige entgehen, der nicht

---

[1]) Vgl. Burckhardt Cicerone p. 497 „. . . . . Mutter und Sohn, in einem erregteren Moment, vielleicht des Abschieds oder des Wiedersehens." — Dagegen sagt Overbeck Gesch. der griech. Plastik II p. 347 der neuen Bearbeitung „. . . Ausgedrückt ist doch offenbar, und zwar sehr schön, ein ziemlich bewegtes Herankommen des Jünglings wie mit einem dringenden Anliegen an die Mutter, dem diese in freundlich überlegener Weise, gleichsam mit den Worten: was ist dir, mein Kind? entgegenkommt." Overbeck verdeutlicht diese seine Auffassung der Situation durch den Hinweis auf Phaëthon, der seine Mutter Klymene um seine Herkunft frage, ohne jedoch diese Scene wirklich dargestellt zu glauben. Vielmehr scheint ihm O. Jahns Deutung die wahrscheinlichste.

[2]) Sophokl. Trach. 82 ff.

eine ungenügende Abbildung, sondern die Gruppe selbst, in verschiedener Stimmung, oft und aufmerksam betrachtet. Er wird vielleicht je nach den verschiedenen Standpunkten, von welchen aus er die Gruppe gerade sieht, geneigt sein, sich bald für das eine, bald für das andere zu entscheiden. Dass gerade die günstigste Ansicht, die beide Figuren gleichmässig möglichst en face sehen lässt, eine lebhaftere Bewegung des Weggehens in dem Knaben verrate, mag vielleicht auf einer Täuschung beruhen. Auch würde sich diese Bewegung für Kresphontes wol so motiviren lassen, dass nach jenem tragischen Ruhepunkte der wehmütigen und ruhigen Freude über die Wiedervereinigung Mutter und Sohn sich trennen müssen, um auf ihre Sicherheit und die Rache Bedacht zu nehmen.

Aber ich musste dennoch jene Möglichkeit eines Zweifels stark hervorheben. Nachdem sich Welcker und Otto Jahn an der Deutung der Gruppe versucht, ohne sie zu völliger Sicherheit zu bringen, können die Mittel, über welche die Archäologie verfügt, für erschöpft gelten: nur ein kaum zu hoffender neuer Fund könnte durch eine unerwartete Vergleichung Licht geben. Ich bin mit Brunn[1]) der Ansicht, dass an dieser unserer Unsicherheit der Künstler selbst einen Theil der Schuld trägt. Dass man bei einem selbständigen, so bedeutenden und sorgfältig durchgeführten Kunstwerke über die Bewegung auch nur streiten kann, liefert den unwiderleglichen Beweis. Wenn bei anderen Monumenten die mythologische Auslegung von der kunstgeschichtlichen Betrachtung sich trennen lässt, so drängt uns hier das Rätsel, das zurückbleibt, gewaltsam dazu, nicht seine Lösung, aber seine Erklärung in der Zeit und Schule des Künstlers zu suchen.

---

[1]) Brunn Künstlergesch. I p. 598 „ . . . . . Am meisten haben wir bei diesem Schwanken unsere eigene Unwissenheit anzuklagen; einen kleinen Theil der Schuld dürfen wir aber auch dem Künstler beimessen, insofern er eine bestimmte Handlung nicht scharf genug charakterisirt, sondern zu einem liebevollen Verhältniss zwischen Mutter und Sohn, oder älterer Schwester und Bruder im allgemeinen verflacht hat, einem Verhältniss, dem vom rein menschlichen Standpunkt zur Schönheit sicherlich nichts gebricht, das aber dennoch nur zu einem Genrebilde, nicht zu einer historischen Darstellung ausreicht."

II.

Scipio Maffei[1]) hat zuerst die Künstlerinschrift mitgetheilt, welche an der Stütze der Jünglingsfigur der uns beschäftigenden Gruppe angebracht ist. Bei Besprechung der Gruppe selbst hat zuerst Winckelmann auf diese Inschrift Rücksicht genommen. Sie lautet

ΜΕΝΕ
ΛΑΟΣ
ΣΤΕΦΑ
ΝΟΥ
ΜΑΗΘ
ΤΗΣ
ΕΠΟΙ
ΕΙ

Wir sind ferner so glücklich, auch den Namen des Lehrers des Stephanos, Pasiteles, durch eine andere, später anzuführende Künstlerinschrift zu kennen, und über diesen allerdings nicht sehr reichliche, aber lehrreiche litterarische Nachrichten zu besitzen.

Ich beginne damit diese zusammenzustellen.

Plinius N. H. XXXVI, 39: *Sitae fuere et Thespiades ad aedemFelicitatis, quarum unam amavit eques Romanus Iunius Pisciculus, ut tradit Varro, admiratur et Pasiteles qui et quinque volumina scripsit nobilium operum in toto orbe. natus hic in Graeca Italiae ora et civitate Romana donatus cum iis oppidis Iovem fecit eboreum in Metelli aede [qua campus petitur]. accidit ei cum in navalibus, ubi ferae Africanae erant, per caveam intuens leonem caelaret, ut ex alia cavea panthera erumperet non levi periculo diligentissimi artificis. fecisse opera complura dicitur; quae fecerit nominatim non refertur. Arcesilaum quoque magnificat Varro* u. s. w.

Die Betrachtung der Stelle in ihrem Zusammenhange lehrt, dass diese ganze Nachricht aus Varro geschöpft ist. Ebenso ist es eine zweite Notiz über Pasiteles XXXV, 155 f:

---

[1]) Maffei Museum Veronense p. 318. Vgl. Winckelmann Werke VI, 1 p. 242. C. I. G. 6169. Brunn Künstlergeschichte I p. 598. Overbeck Schriftquellen 2267.

Idem (nemlich Varro) *magnificat Arcesilaum L. Luculli familiarem, cuius proplasmata pluris venire solita artificibus ipsis quam aliorum opera; ab hoc factam Venerem Genetricem in foro Caesaris et priusquam absolveretur festinatione dedicandi positam; eidem a Lucullo* HS $\overline{\text{LX}}$ *signum Felicitatis locatum, cui mors utriusque inviderit; Octavio equiti Romano cratera facere volenti exemplar e gypso factum talento. laudat et Pasitelen, qui plasticen matrem caelaturae et statuariae sculpturaeque dixit et, cum esset in omnibus his summus, nihil umquam fecit antequam finxit.*

Es ist danach wahrscheinlich, dass auch des Plinius Angabe XXXIII, 156: *laudatur .... et circa Pompei Magni aetatem Pasiteles*, wo er ihn unter den Toreuten nennt, auf Varro zurückgehe, und die Berufung auf Varro § 154 scheint in der That darauf zu führen, dass ihm diese ganze Stelle über die Toreuten von § 154 an entnommen sei, und ebenso Plinius XXXIII, 130: *Atque ut omnia de speculis peragantur in hoc loco, optuma apud maiores fuerant Brundisina, stanno et aere mixtis; praelata sunt argentea. primus fecit Pasiteles Magni Pompei aetate.*

Diese vorzüglich bezeugten Nachrichten geben uns also neben der freilich nur allgemeinen Angabe des Vaterlandes auch eine ungefähre Angabe der Zeit des Pasiteles. Er ist etwa gleichzeitig mit Pompeius, dessen Geburt 106, dessen Ermordung 48 vor Christo fällt; er ist also zugleich Zeitgenosse des Varro (116—28), dem jene Nachrichten verdankt werden. Weiter lässt sich die Zeitbestimmung kaum verfolgen. Die Ertheilung des Bürgerrechts an die griechischen Küstenstädte Unteritaliens fand durch die *lex Plautia Papiria* im Jahre 88 statt. Die Fassung der zuerst angeführten Stelle des Plinius lässt vermuten, dass das erste Werk, wodurch sich Pasiteles in Rom bekannt machte, jene Elfenbeinstatue des Juppiter war, und dass er diese nicht lange nach Ertheilung des Bürgerrechts ausführte. Er würde also bald nach 88 bereits als selbständiger Künstler thätig gewesen sein, und damit stimmt die ungefähre Gleichzeitigkeit mit Pompeius. Etwas genaueres über die Zeit der Juppiterstatue lässt sich allerdings nicht feststellen. In der Pliniusstelle scheinen mir die Worte *qua Campus petitur* mit Recht als Zusatz bezeichnet zu sein, und die Gesammtheit der von Becker[1]) zusammengestellten Nachrichten scheint zu lehren, dass Q. Caecilius Metellus nach seinem makedonischen Triumphe (149) die beiden Tempel des Juppiter Stator und der Juno zugleich mit der Porticus erbauen liess. Dieser Tempel des Juppiter Stator ist offenbar auch die *aedes Metelli*, für welche Pasiteles die Elfenbeinstatue des Juppiter ausführte. Dass nach Plinius XXXVI, 35 in diesem Tempel das Bild des Gottes von Polykles und Dionysios gearbeitet war, ist dagegen von Becker nicht mit Recht eingewendet worden. Es konnten mehrere Bilder in diesem Tempel sein, wie dies

[1]) Becker Handbuch der röm. Altertümer I p. 608 ff.

z. B. vom Apollotempel Plinius an eben derselben Stelle sagt; und vermutlich wird das Bild von Polykles und Dionysios, welches in Marmor zu denken ist, das eigentliche Cultbild gewesen sein, während dasjenige des Pasiteles ein später aufgestelltes Votiv war. Denn den Pasiteles schon bei der Weihung selbst, 149, thätig sein zu lassen[1]) verbietet ebensowohl die allgemeine Angabe, dass er ein Zeitgenosse des Pompeius sei, als der Ausdruck *civitate Romana donatus . . . . . Iovem fecit.* Aus denselben Gründen schon würde mir auch die von Sillig aufgestellte[2]), und wieder aufgegebene[3]), von Brunn[4]) aufgenommene Hypothese unwahrscheinlich sein, dass Pasiteles das Bürgerrecht als Kind erhalten und noch dem Augustus bei Ausschmückung der Porticus Octaviae behilflich gewesen sei, welche, wie Becker gezeigt hat, nicht nach dem dalmatischen Feldzuge (33), sondern später nach dem Tode des Marcellus (23) zu setzen ist. Aber auch in sich selbst ist diese Hypothese, welche durch Plinius XXXVI, 35 veranlasst ist, nicht begründet. Es heisst ebenda, nachdem die Kunstwerke bei Asinius Polio aufgezählt sind *ad Octaviae vero porticum Apollo Philisci Rhodii in delubro suo, item Latona et Diana, et Musae novem, et alter Apollo nudus. eum qui citharam in eodem templo tenet Timarchides fecit, intra Octaviae vero porticus in aede Iunonis ipsam deam Dionysius et Polycles, aliam Venerem eodem loco Philiscus, cetera signa Praxiteles* u. s. w. So nemlich, und nicht *Pasiteles*, ist die Ueberlieferung des Bambergensis, während derselbe XXXVI, 39 XXXV, 156 und XXXIII, 156 und 130 die Aenderung[5]) in *Pasiteles* bestätigt hat. Brunn glaubt, dass dennoch auch hier *Pasiteles* zu schreiben sei, weil, nach seiner Auseinandersetzung[6]) unter den übrigen dort angeführten Werken sich keins nachweisen lasse, welches älter wäre, als die Zeit des Metellus, und weil ferner die Elfenbeinstatue im Juppitertempel auch für seine Thätigkeit im benachbarten Tempel zu sprechen scheine. Es würde dies, wenn es richtig wäre, keinen Grund dafür geben können, dass Pasiteles noch nach dem Umbau der Porticus für Augustus thätig gewesen wäre, sondern es würden diese seine nicht namentlich angegebenen Werke in eine frühere Zeit gesetzt werden müssen. Aber Plinius führt von § 33 *Polio Asinius ut fuit acris vehementiae* an in Rom befindliche Marmorwerke von Künstlern verschiedener Zeiten nach Maassgabe der Standorte an; und wenn hier in § 35 kein anderer Künstler genannt wird, der vor Metellus gehört, und wenn auch,

---

[1]) Daran scheint O. Müller früher gedacht zu haben Handbuch p. 225, 2 „Pasiteles . . . . . *civis Romanus* 662, arbeitete wol einige Zeit früher die Statue für den Jupiters- und Junotempel des Metell Plin. XXXVI, 4, 18. 12. vgl. indess Sillig Amalth. III p. 294."

[2]) Sillig in Böttigers Amalthea p. 296. Catalogus p. 324.

[3]) Sillig folgt in der Ausgabe des Plinius der Lesart des Bambergensis.

[4]) Brunn Künstlergeschichte I p. 595.

[5]) Winckelmann VI, 1 p. 83. 2 p. 162 f. VII p. 207 f. Sillig in der Amalthea III p. 293 ff.

[6]) Brunn Künstlergeschichte I p. 535 ff.

woraus Brieger[1]) die Notwendigkeit der Lesung *Pasiteles* glaubte erweisen zu können, bei den in Rom befindlichen Werken des Praxiteles § 23 keine solche in dem Junotempel genannt werden, so heisst es dagegen § 24 *Praxitelis filius Cephisodotus et artis heres fuit . . . . . Romae eius opera sunt . . . . . et intra Octaviae porticus in Iunonis aede Aesculapius ac Diana.* Da Plinius an diesen beiden Stellen offenbar verschiedenen Aufzeichnungen folgt, so scheint es mir kaum zweifelhaft, dass jene *cetera signa* des Praxiteles nichts anderes sind als die Statuen des Asklepios und der Artemis, die er vorher seinem Sohne beigelegt hat, dessen Werke mit denen des Vaters leicht verwechselt werden konnten.

Mit der angenommenen chronologischen Bestimmung kommt überein die Notiz bei Cicero de divin. I, 36 . . . *qui* (Roscius) *cum esset in cunabulis educareturque in Solonio, qui est campus agri Lanuvini, noctu lumine apposito, experrecta nutrix animadvertit puerum dormientem circumplicatum serpentis amplexu, quo aspectu exterrita clamorem sustulit. pater autem Roscii ad haruspices rettulit: qui responderunt, nihil illo puero clarius, nihil nobilius fore. atque hanc speciem Pasiteles caelavit argento, et noster expressit Archias versibus.* Die Bücher de divinatione schrieb Cicero 44 vor Chr.; es ist ferner durchaus wahrscheinlich, dass Pasiteles jenes Ereigniss erst darstellte, als Roscius auf der Höhe seines Ruhmes stand. Näheres lässt sich nicht feststellen.

Cicero, an dieser Stelle, ist zugleich ausser Plinius der einzige Schriftsteller, welcher Pasiteles nennt. Allerdings kommt der Name bei Pausanias V, 20, 2 vor .... εἶναι δέ φασιν ἐξ Ἡρακλείας τὸν Κωλώτην, οἱ δὲ πολυπραγμονήσαντες σπουδῇ τὰ ἐς τοὺς πλάστας Πάριον ἀποφαίνουσιν ὄντα αὐτὸν μαθητὴν Πασιτέλους, Πασιτέλῃ δὲ αὐτοδιδαχθῆναι [so Buttmann[2]], und früher hatte man an dem Namen des Pasiteles keinen Anstoss genommen. Aber Kolotes war bezeugter Maassen ein Zeitgenosse des Phidias, und Plinius nennt ihn *discipulus Phidiae et ei in faciendo Iove adiutor*[3]). Es ist demnach klar, dass bei Pausanias von dem Pasiteles, welcher uns hier beschäftigt, nicht die Rede sein kann. Brunn bemerkt[4]), dass auch der Vorschlag Thierschs[5]), bei Pausanias Πραξιτέλους, Πραξιτέλῃ zu schreiben die chronologische Schwierigkeit nicht hebe und nichts übrig bleibe, als mit Sillig[6]) einen älteren

---

[1]) Brieger De fontibus librorum XXXIII-XXXVI naturalis historiae Plinianae (Greifsw. 1857) p. 35.

[2]) Vgl. Schubart zu der Stelle und Boeckh C. I. Gr. I p. 40.

[3]) Plinius N. H. XXXV, 54. Vgl. XXXIV. 87.

[4]) Brunn Künstlergeschichte I p. 243. Vgl. O. Müller Kleine Schriften II p. 390, 1: „Auch bei Pausanias V, 20 glaubt Referent nicht einen jüngeren Kolotes, als den Zeitgenossen des Phidias, sondern einen älteren Pasiteles annehmen zu müssen als den Zeitgenossen des Varro. . . . Thiersch entgeht durch die Aenderung Πασιτέλης in Πραξιτέλης nicht der Verdoppelung eines von beiden."

[5]) Thiersch Epochen (1829) p. 295.

[6]) Sillig Catalogus artificum p. 158 f. So schon Heyne opuscula acad. V p. 390.

Pasiteles als Zeitgenossen des Phidias anzunehmen, dessen Schüler Kolotes gewesen sein möge, ehe er mit Phidias in Berührung kam. Ich kann mich der Vermutung nicht entschlagen, dass dennoch die Aenderung bei Pausanias richtig sei und dem jetzt allgemein angenommenen Stemma Kephisodot Praxiteles Kephisodot noch ein älterer Praxiteles als Vater des älteren Kephisodot vorzusetzen sei. Ich würde sogar geneigt sein, aus der Stelle bei Pausanias zu folgern, dass dieser ältere Praxiteles ein Parier gewesen sei, und also auch diese berühmte Künstlerfamilie aus Paros stamme[1]).

Von Pasiteles ist noch zu erwähnen, dass ihn Plinius in den Verzeichnissen der für die Bücher XXXIII — XXXVI benutzten Schriftsteller aufführt; und zwar XXXIII und XXXIV mit dem Beisatze *qui mirabilia opera scripsit*, während XXXV und XXXVI nur der Name genannt ist. Es ist dies das Werk, welches Plinius in der vorhin angeführten Stelle *quinque volumina nobilium operum in toto orbe* nennt, dessen Titel also etwa περὶ ἐνδόξων oder παραδόξων ἔργων,wie Otto Jahn[2]), oder περὶ τῶν καθ' ὅλην τὴν οἰκουμένην θαυμαζομένων ἔργων wie Bursian[3]) vermutet, gelautet haben kann.

Otto Jahn macht darauf aufmerksam, es sei schwerlich zufällig, dass Plinius für die berühmten Kunstwerke und Künstler fast regelmässig und wie eine technische Bezeichnung das Wort *nobilis* und *nobilitare* anwendet, und er findet darin eine Hindeutung auf jenes Werk des Pasiteles.

Wenn wir aus den von Jahn angeführten Stellen diejenigen ausscheiden, in welchen die Künstler selbst auf diese Art bezeichnet werden oder eine allgemeine Wendung gebraucht ist, so bleiben folgende unmittelbar durch *nobilis* bezeichnete Kunstwerke:

XXXIV, 69 (Praxiteles) *fecit .... ex aere pulcherrima opera Proserpinae raptum, item catagusam, et Liberum patrem ebrietatem nobilemque una Satyrum quem Graeci periboeton cognominant.* Die Stelle ist deutlich aus griechischer Quelle.

---

[1]) Properz IV (III), 9, 16 geben die Handschriften

Praxitelen propria vindicat urbe lapis

woraus man früher irrig schloss, dass der berühmte Praxiteles ein Parier gewesen sei (Sillig Catalogus p. 380) während er ein Athener war. Vgl. Boeckh C. I. G. zu no. 1604. Brunn Künstlergesch. I p. 335 f. 269 f. Aber Sillig scheint mir mit Recht anzunehmen, dass bei Properz von parischem Marmor die Rede sein müsse. Denn wenn Praxiteles auch einzelnes in pentelischem Marmor ausgeführt hat, so werden wir uns doch seine berühmtesten Werke in dem für Einzelstatuen ungleich vortheilhafteren parischen oder anderem Inselmarmor denken müssen, und ich kann daher weder die Ueberlieferung *propria* noch die Aenderung *patria*, sondern nur die in die erste Lachmannische Ausgabe aufgenommene Lesart Broukhuyzens

Praxitelen Paria vindicat urbe lapis

für richtig halten.

[2]) O. Jahn Ueber die Kunsturteile bei Plinius in den Berichten der kgl. sächs. Ges. der Wissenschaften zu Leipzig 1850 p. 118 ff. p. 124 ff.

[3]) Bursian Griechische Kunstgeschichte in Ersch und Gruber Band 82 p. 384.

Die folgenden Sätze *et signa* bis *Alexander* scheinen von Plinius dazwischen geschoben. Von *fecit et puberem Apollinem . . . . . quem sauroctonon vocant* an scheint Plinius wieder derselben griechischen Quelle zu folgen, und es sind die Ausdrücke **Alcmena* nullius nobilior*, *Amphicrates Leaena laudatur* und *Cephisodotus Minervam mirabilem* zu beachten.

XXXIV 80: *Polycles Hermaphroditum nobilem fecit.* Die ganze Stelle ist einem griechischen Autor entnommen, und kurz darauf XXXIV, 82 kehrt der Ausdruck wieder: *(Silanion fecit) . . . Achillem nobilem.*

XXXV, 78: *Aëtionis sunt nobiles picturae Liber pater* u. s. w.

XXXV, 83: (von den Linien des Apelles und Protogenes) . . . . *omnique opere nobiliorem.*

XXXV, 101: (Protogenes) . . *fecit nobilem Paralum.*

XXXV, 109: (Protogenes) *pinxit . . . . . item nobilis Bacchas obreptantibus Satyris.*

XXXV, 114 (Antiphilus) . . . *Hesionam nobilem pinxit.*

[XXXV 117: (von Ludius) . . . *sunt in eius exemplaribus nobiles palustri-accessu villae.*]

XXXV,125: (von Pausias und Glycera) . . . *pinxit et ipsam sedentem cum corona, quae e nobilissimis tabula appellata est stephaneplocos, ab aliis stephanopolis.*

XXXV, 129: (von Euphranor) *nobilis eius tabula Ephesi est Ulixes.*

XXXV, 138: *(Antiphilus) laudatur . . . . . nobilissimo satyro cum pelle pantherina quem aposcopeuonta appellant.*

XXXVI, 24: *Cephisodotus . . . cuius laudatum est Pergami symplegma nobile digitis corpori verius quam marmori impressis.*

XXXVI, 35: *Pana et Olympum . . . Heliodorus, quod est alterum in terris symplegma nobile.*

Der Ausdruck *in terris . . nobile* scheint bestimmt auf Pasiteles' gleich darauf genannte *quinque volumina nobilium operum in toto orbe* zu führen und dadurch ergiebt sich zugleich dieselbe Quelle für das Symplegma des Kephisodot. Ebenso werden die angeführten Stellen des Buches XXXIV auf Pasiteles zurückzuführen sein.

Enger mit den geschichtlichen Angaben über die Maler sind die angegebenen Lobsprüche der Werke in dem XXXV. Buche verbunden. Dennoch wird wenigstens ein Theil dieser Angaben aus Pasiteles excerpirt sein, der im Index von den Griechen an erster Stelle[1]) genannt wird, also auch berühmte Gemälde in seinem Werke berücksichtigt haben mag. Doch kann der Ausdruck *nobilis* allein nicht für eine sichere Rückführung genügen, wie die, allerdings nachträglich eingeschobene[2]) Stelle über Ludius zeigt.

Otto Jahn hat die Vermutung aufgestellt, dass Plinius die Epigramme, deren Benutzung er in seinem Texte nachgewiesen hat, bereits bei Pasiteles vorfand und mit den übrigen Notizen excerpirte; denn es sei natürlich und angemessen, dass Pasiteles bei der Aufzählung der Kunstwerke auch jedesmal die Erzeugnisse der Dichtkunst anführte, welche sie priesen und zu ihrem allgemeinen Ruhme vorzugsweise beitrugen. Es wird diese Vermutung durch die epigrammatische Wendung bei der Anführung des Symplegma des Kephisodot, welche, wie bemerkt, mit Bestimmtheit auf Pasiteles weist, bestätigt. Der Einwand Briegers, dass Plinius zum Theil auch die Epigramme selbständig excerpirt haben müsse, weil er sie öfter missverstanden, scheint mir nicht durchaus zutreffend, da er sie möglicher Weise, auch wenn er sie bei Pasiteles las, missverstehen konnte. Aber dass Plinius sie meist bei Pasiteles gefunden habe, hält auch Brieger selbst für wahrscheinlich. Demnach würde Pasiteles ausser den schon angeführten, nach den von Jahn als epigrammatisch erkannten Stellen, vermutlich Kunstwerke von folgenden Künstlern namhaft gemacht haben:

[XXXIII, 155 Diodor. S. Benndorf De anthol. graec. epigr. p. 52 f.]

XXXIV, 55 Polyklet (vorher *diadumenum fecit molliter iuvenem centum talentis nobilitatum*).

XXXIV, 59 Pythagoras.

XXXIV, 70 Praxiteles.

XXXIV, 74 Kresilas.

XXXIV, 77 Euphranor.

XXXIV, 78 Eutychides.

XXXIV, 79 Leochares.

XXXIV, 82 Silanion (Apollodor, gleich darauf, was schon angeführt *Achillem nobilem*).

XXXIV, 141 Alkon.

XXXV, 63 Zeuxis *(fecit et Penelopen in qua pinxisse mores videtur, et athletam, adeoque in illo sibi placuit ut versum subscriberet celebrem ex eo, invisurum*

[1]) Vgl. Brunn De auctorum indicibus Plinianis disputatio isagogica. (Bonn 1856).

[2]) Brieger a. a. O. p. 21.

aliquem facilius quam imitaturum. magnificus est et Iuppiter eius in throno adstantibus dis, et Hercules infans dracones strangulans, Alcmena matre coram pavente et Amphitryone.

XXXV, 69 Parrhasios.

XXXV, 74 Timanthes.

XXXV, 98, 99 Aristides.

XXXV, 103 Protogenes (101 *fecit nobilem Paralum*).

Die Rückführungen Briegers auf Pasiteles fallen zum Theil mit den angegebenen zusammen. Er schreibt ihm ferner zu, was XXXIV, 75. 76. 84 über Kanachos, Demetrios und die Künstler des Attalos und Eumenes, XXXVI, 18. 19. 30. 31 über Phidias' Athena Parthenos und das Maussoleum, und auch was XXXIV, 39. 40 über den Herakleskoloss des Lysipp gesagt ist. Keinesfalls aber wird man mit Brieger aus XXXVI, 18. 9 schliessen dürfen, dass, wie die bei Varro vertretene Anschauung Lysipp am höchsten gestellt und die früheren Künstler nach dieser Norm beurteilt hat, Pasiteles im Gegensatz hierzu Phidias für den grössten aller Künstler erklärt habe. Während in den auf Varro zurückgehenden Stellen ein bestimmter kunstgeschichtlicher Zusammenhang, ein Angeben des allmählichen Fortschrittes unverkennbar ist[1]), haben wir keinen Grund, der Periegese des Pasiteles solche eigentlich kunstgeschichtliche, nach einer bestimmten Norm gegebene Urteile zuzuschreiben. Wenn die gegebenen Zusammenstellungen und Rückführungen nicht trügerisch sind, so hat Pasiteles seine Aufmerksamkeit den Kunstwerken der allerverschiedensten Zeiten und Richtungen gleichmässig zugewandt, und es scheint mir vielmehr wichtig, besonders hervorzuheben, dass er neben den glänzenden und weltberühmten Schöpfungen des Phidias und Polyklet, des Praxiteles und Lysipp und der späteren auch den altertümlichen und herben Werken des Kanachos, Kalamis und Pythagoras Lob und Ruhm zugesprochen hat.

Des Pasiteles Einfluss auf die litterarische Tradition ist vielleicht noch etwas bedeutender gewesen, als es nach dem bisher vorgetragenen scheinen mag. Die Vorliebe, mit der Varro auf seinen Zeitgenossen Pasiteles Rücksicht genommen zu haben scheint, lässt fast ein persönliches Verhältniss zwischen beiden voraussetzen, und dies legt die Vermutung nahe, dass Varro sich seines Beistandes bedienen mochte; es scheint mir dies besonders für das technische der Kunst nicht unwahrscheinlich. Vielleicht hatte Pasiteles sogar Theil an dem berufenen *inventum* des Varro, welches freilich dem Künstler, dem der technische Vortheil der Schablone nicht unbekannt gewesen sein kann, schwerlich so wunderbar

[1]) O. Jahn a. a. O. p. 128 ff. 133 ff. Brieger a. a. O. p. 41 ff. p. 46 ff. Für die Schriften des Varro, welche Plinius benutzte, dachte O. Jahn besonders an den *Gallus Fundanius de admirandis*, wogegen Brieger a. a. O. p. 63 f. zu vergleichen ist, an *de vita populi Romani* und *de proprietate scriptorum*.

vorgekommen sein wird wie Plinius. Denn dessen sonderbare Nachrichten möchten sich vielleicht öfter daraus erklären, dass ihm, der der künstlerischen Technik unkundig war, sehr einfache und natürliche Dinge merkwürdig vorkamen, dass er einfaches als etwas besonderes berichtet, ohne zu bemerken, dass darin nicht das, was ihm so erscheint, sondern etwas tiefer liegendes merkwürdig ist.

Eine sorgfältige Beachtung der den Pasiteles betreffenden litterarischen Ueberlieferung, wie sie hier versucht ist, gewährt uns keine vollständige und ausreichende Charakteristik seiner künstlerischen Art, aber doch einige feste Punkte.

Schon die Thatsache selbst, dass er litterarisch thätig war, ist von Bedeutung. Sie setzt ein nicht nur künstlerisches, sondern in gewissem Sinne gelehrtes Interesse voraus. Wir gewinnen das Bild eines weitgereisten, die bedeutenden Kunstwerke aller Zeiten und Schulen beachtenden, fleissigen und eifrigen Künstlers.

Dass gerade von Pasiteles bezeugt ist, dass er einen Löwen nach dem Leben modellirte, könnte man versucht sein, für einen Zufall zu halten, aus dem auf ein eifrigeres Studium der Natur, als es bei anderen Künstlern gewöhnlich war, an und für sich nicht zu schliessen sei. Derartige Studien sind denn doch zu allen Zeiten von Künstlern auch der verschiedensten Richtungen angestellt worden. Aber die Art des Ausdrucks bei Plinius und besonders die Worte *accidit . . . ut panthera erumperet non levi periculo diligentissimi artificis* scheinen allerdings auf ungewöhnlichen Eifer hindeuten zu sollen.

Auch das Lob, dass Pasiteles *nihil unquam fecit antequam finxit* besagt an und für sich nichts wunderbares. Schon Heyne[1]) merkte an *quasi aliter alii fecerint!* In der That, die Vorstellung, dass Phidias und Praxiteles ihre Werke ohne jedes vorgängige Modell ausgeführt, dass die grossen griechischen Meister aus purem Idealismus ohne weiteres auf den Marmor losgeschlagen hätten, und das Wesentliche des Bildhauers das Schwingen von Hammer und Meissel sei —, diese kindliche Vorstellung darf nachgerade als beseitigt gelten. Aber wir werden Plinius und Varro vielleicht einen nicht sehr scharfen, einen dilettantischen Ausdruck, keinesfalls aber Varro eine Albernheit zutrauen dürfen. Die Thatsache der Notiz selbst, der Zusammenhang und die Worte *cum esset in omnibus his summus* lassen keinen Zweifel, dass Pasiteles bei diesem seinem regelmässigen *fingere* mit einer für Varro auffälligen Sorgfalt zu Werke ging und sich dadurch von früheren oder gleichzeitigen Künstlern unterschied. Dass diese Sorgfalt, wie die Worte anzunehmen vielleicht gestatten, nur darin bestanden habe, dass Pasiteles während der Ausführung keine noch so unbedeutende Aenderung vorgenommen oder angegeben habe, ohne sie am Modell vorzuzeigen, scheint mir kaum glaublich. Man wird bei dieser Sorgfalt im

[1]) Heyne Opuscula acad. V p. 455.

Modelliren geneigt sein, hauptsächlich an zweierlei zu denken. Entweder unterliess Pasiteles niemals die Natur zu Rate zu ziehen; oder es soll mit jenem Lobe gesagt sein, dass er das Modell stets in derselben Grösse wie das auszuführende Werk herstellte und es bis zu einem Punkte brachte, welcher eine mechanisch sichere Uebertragung bis in die letzten Finessen erlaubte.

Ich würde an sich geneigt sein, nicht nur das letztere, sondern auch das erstere in der Nachricht des Plinius zu suchen. Aber die von Plinius genannten Kunstzweige Cälatur, Erzguss und Sculptur begreifen auch viele Werke in sich, bei denen ein Modelliren nach der Natur nicht möglich oder erforderlich ist. Um so bestimmter glaube ich, dass die zweite Art der Sorgfalt in der Notiz des Plinius angedeutet sei. Allerdings ist ja ein anderes als das in derselben Grösse und vollständig ausgeführte Modell für den Erzguss an und für sich nicht denkbar und ein solches auch für sorgfältig vollendete Einzelwerke in Marmor gewiss längst bekannt und üblich gewesen. Aber während in früheren Zeiten Grösse und Grad der Ausführung des Modells je nach verschiedenen Umständen, wie Wichtigkeit des Werks, grössere oder geringere Schwierigkeit der Arbeit, Befähigung und Geschicklichkeit der Hilfsarbeiter und dergl., wie es scheint, sehr verschieden gewählt wurden, und man sich bei vielen Reliefs mit einer Vorzeichnung auf die Marmorfläche begnügt haben mag, war oder wurde zu Pasiteles Zeit die dem heutigen, durch Canova zur Regel erhobenen[1]) Gebrauch durchaus entsprechende Gewohnheit herrschend, in all und jedem Falle ein vollständiges Thonmodell herzustellen und zwar — wenn es sich nicht gerade um Kolossalfiguren handelt — in der für das Werk selbst beabsichtigten Grösse. Es wird dies wahrscheinlich auch durch den dem Arkesilas bei Plinius vorher ertheilten Lobspruch, dass seine *proplasmata pluris venire solita artificibus ipsis quam aliorum opera.* Allerdings ist es richtig, dass kleine Skizzen eines grossen Meisters einem Künstler wertvoller sein können, als ausgeführte Werke minder bedeutender Künstler. Aber noch ungleich wertvoller mussten ausgeführte Modelle den Künstlern sein, die sie für sich benutzten, denn ein geistiges Eigentumsrecht der Producte der bildenden Kunst ist dem Altertume, das den Unterschied von Künstler und Handwerker im modernen Sinne nicht kennt, fremd; und dass hier *proplasmata* nicht kleine Thonskizzen, sondern ausgeführte grosse Modelle sind, lehrt der Zusammenhang. Die im folgenden bei Plinius, also in dem Abschnitt über Plastik aufgeführten Werke des Arkesilas sind eben solche *proplasmata*: da die Venus Genetrix noch nicht fertig ist, so benutzt man für die Weihung des Tempels das Modell[2]); Lucull gab den Auftrag, eine im Modell vorhandene Felicitas in Marmor

[1]) Rumohr Erläuterungen einiger artistischen Bemerkungen u. s. w. (München 1810) p. 19 f. Cicognara Storia della scultura VII p. 252 f.

[2]) So vermuten auch Brunn Künstlergesch. I p. 600 und Becker Röm. Altertümer I p. 364.

auszuführen; dem Octavius verkauft Arkesilas ein gipsernes Modell zu einem Krater. Von diesen Modellen muss wenigstens das erste in der wirklichen Grösse gedacht werden.

Der Vorstellung eines gelehrt thätigen, durch Kenntniss der früheren Meister, durch Gewissenhaftigkeit in der Beobachtung der Natur und in der Ausführung der Modelle ausgezeichneten Künstlers können wir noch das Lob der Vielseitigkeit beifügen. Dass Pasiteles zuerst silberne Spiegel gemacht habe, ist kaum glaublich, sondern auch hier eine Besonderheit des Schmuckes oder der Technik vorauszusetzen, und es ist daraus vielleicht zu schliessen, dass er auch für das rein Technische thätig war. Er wird ausdrücklich als *summus* in Cälatur, Erzguss und Sculptur bezeichnet. Von den beiden namentlich genannten Werken war das Ereigniss aus der Kindheit des Roscius ein Relief in Silber; die Juppiterstatue wird als aus Elfenbein gefertigt angeführt. Es scheint demnach, dass Pasiteles die Goldelfenbeintechnik aufs neue aufgenommen hat.

Aber weder diese Werke noch Nachbildungen derselben sind uns erhalten; die Vermutung, dass ein noch vorhandenes Monument auf diese Darstellung des Roscius zu deuten sei, hat Visconti selbst wieder zurückgenommen[1]). Für die Art der Darstellung des Juppiter sind wir ohne jeden Anhalt. Bei dem Roscius drängt sich die Vermutung auf, dass der Künstler, der das Bild des Zeuxis: Herakles die Schlangen würgend, dabei Alkmene und Amphitryon[2]), gerühmt hatte (s. o. p. 17) sich vielleicht dafür diese Kenntniss zu Nutzen machte — aber weiter lässt sich auch hier nicht gehen.

Wir würden also, um jener durch die litterarischen Zeugnisse hervorgerufenen allgemeineren Vorstellung mehr Leben zu verleihen, suchen müssen, sie aus dem geschichtlichen Gange der antiken Kunst und durch Analogien zu ergänzen. Aber wir sind in diesem Falle glücklicher. Während die Archäologie so oft Klage führen muss, dass die Bildwerke ohne jede Nachricht der Künstler, die sie verfertigt haben, auf uns gekommen sind, besitzen wir noch heute das Werk nicht nur eines Enkelschülers, sondern auch eines unmittelbaren Schülers des Pasiteles. Wenn irgend etwas, muss uns dieses Werk auch über die Art des Meisters selbst Aufschluss geben, wenigstens einen Rückschluss gestatten.

---

[1]) Visconti Pio-Clem. II. a, VII, 13 p. 321, 322.

[2]) Die Darstellungen dieser Scene hat Heydemann in der Archäol. Zeitung 1868 p. 33 f. zusammengestellt und zugleich zwei interessante zusammengehörige pompejanische Bilder Taf. 4 publicirt, welche allerdings, wie ich glaube, es wahrscheinlich machen, dass bei Plinius XXXV, 63 *Magnificus—Amphitryone* nur von einem einzigen Bilde oder von zwei zusammengehörigen Bildern die Rede ist, und vielleicht sogar eine Reminiscenz daran enthalten.

III.

Die auf Tafel II, 3 abgebildete Figur, welche auf dem Baumstamme die Inschrift

ΣΤΕΦΑΝΟΣΠΑΣΙΤΕΛΟΥΣ
ΜΑΘΗΤΗΣΕΠΟΕΙ

trägt, befand sich bereits im Jahre 1774 in Villa Albani. Die Inschrift ist in dem dritten Bande der Anecdota litteraria, welcher 1774 erschien p. 468 mitgetheilt mit der Notiz: *Romae in Suburbano Alexandri Albanii S. R. E. Card. extra portam Salariam, in basi statuae truncatae, effossa anno* 1769.

Marini theilte zugleich mit der Inschrift auch eine Abbildung mit[1]). Aber die Statue blieb, in die grosse Classe der „Tolomei" der italienischen Museen eingereiht, ohne die gebührende Beachtung, bis Brunn, nachdem schon Thiersch die Wichtigkeit der Künstlergenealogie Pasiteles Stephanos Menelaos betont hatte[2]), in der Künstlergeschichte[3]) diese Figur des Stephanos für die Charakteristik des Pasiteles und seiner Schule zu verwerten suchte. Es haben sich daran Erörterungen von Overbeck[4]) und besonders von Otto Jahn in der Abhandlung über Darstellungen des Orestes und der Elektra[5]) angeschlossen. Eine Zeichnung, welche eine richtigere Vorstellung von dem stilistischen Charakter geben konnte, als die durchaus ungenügende bei Marini, und welche auf unserer Tafel in einer nach dem Abgusse revidirten Verkleinerung wiederholt ist, habe ich im Jahre 1865 in den Annalen des archäologischen Instituts publicirt und zu erläutern versucht[6]). Auch

---

[1]) Marini Iscrizioni Albane (1785) p. 173. Vgl. Indicazione antiquaria per la villa Albani (1785) p. 22 no. 176 p. 128 no. 74. (1803) p. 17 no. 164 p. 139 no. 98 C. I. G. 6169.

[2]) Thiersch Epochen (1829) p. 295.

[3]) Brunn Künstlergeschichte I p. 595 ff.

[4]) Overbeck Gesch. der griech. Plastik II p. 270 ff. der ersten Auflage. Vgl. II p. 340 ff. der neuen Bearbeitung.

[5]) Berichte der kgl. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig 1862 p. 110 ff.

[6]) Annali dell' Ist. vol. XXXVII (1865) tav. d'agg. D p. 58 ff. Danach bei Overbeck Gesch. der Plastik II p. 342 der zweiten Bearbeitung. Eine Skizze auch bei Conze Beiträge zur Gesch. der griech. Plastik Taf. X, 2.

ist, noch gerade ehe der Wechsel des Besitzers dies verbot, eine Form genommen worden, aus welcher bereits einige Abgüsse nach Deutschland gelangt sind. Sie haben wiederum neue Besprechungen von Friederichs[1]) und Conze[2]) hervorgerufen. Nach dem allem liegen so verschiedene und widersprechende Ansichten vor, dass man fast glauben sollte, es müsse der Archäologie an jeder Norm für stilistische Beurteilung fehlen, während doch eine ganze Reihe unzweifelhaft bezeugter und klar erwiesener kunstgeschichtlicher Thatsachen allgemein anerkannt sind. Aber wenn wir uns erinnern, wie lange es gedauert hat, bis die Archäologie, welche in ihrer Entwicklung einen der Erforschung der neueren Kunst entgegengesetzten Verlauf genommen hat, etruskisches von altgriechischem scheiden lernte und archaistisches von archaischem in Fällen, welche jetzt ein Lächeln hervorrufen, so dürfen wir auch für die Erkenntniss dieser feineren Unterschiede der Zukunft vertrauen. Und vielleicht liegen die entgegengesetzten Ansichten dennoch nicht so unversöhnbar auseinander als es auf den ersten Anblick scheinen muss. Denn es handelt sich zum Theil auch um Gradunterschiede und um verschiedene Erklärung derselben oder ähnlicher Beobachtungen. Vor allem wird eine noch strengere Sonderung des deutlich und sicher zusammengehörigen und verwandten von dem, wo dies weniger deutlich, wo es zweifelhaft ist, die Streitfrage begränzen, vielleicht entscheiden können.

Bei dem Versuche das, was ich in diesen schwierigen und verwirrten Fragen allein für richtig halten kann, klar zu stellen, werde ich mich einer Art der Erörterung, welche in anderen Fällen für peinlich gelten müsste, nicht entziehen können.

Ich schicke die äusseren Angaben voraus.

Die Figur misst in der Höhe 1, 46[3]). Sie ist aus griechischem Marmor. Modern

---

[1]) Friedrichs Bausteine p. 112 no. 92.

[2]) Conze Beiträge zur Geschichte der griechischen Plastik p. 28 ff.

[3]) Torsolänge 0,45
Brustwarzenentfernung 0,21
Hüftenbreite 0,25
Schulternbreite 0,40
Oberschenkel 0,46
Unterschenkel 0,46
Fusslänge 0,24 (0,21 bei Benndorf und Schöne Lateran p. 29 ist offenbar ein Druckfehler. Conze bei O. Jahn a. a. O. zu p. 111 giebt 0,23 1/4)
Gesichtslänge 0,125
Stirnhöhe 0,03
Länge der Nase 0,04
Länge des Untergesichts 0,052
Innere Augenweite 0,022
Aeussere Augenweite 0,068
Mundbreite 0,038

sind der linke Vorderarm, der rechte Arm, der vordere Theil des rechten Fusses; sonst kleinere Ausbesserungen. Die Beine waren gebrochen, der Kopf ist aufgesetzt, aber antik und zugehörig; an demselben sind ergänzt der Hinterkopf, ein Theil der Binde und der kleinen Locken an derselben.

Eine jede Erörterung dieser Statue wird notwendiger Weise von Brunns[1]) Charakteristik derselben ausgehen müssen.

Brunn beginnt mit der Bemerkung, dass die Figur ihrem Eindrucke nach keineswegs zu denen gehöre, welche eine hohe geniale Begabung ihres Urhebers voraussetzen lassen. Vielmehr möchte man auf sie die Bezeichnung einer akademischen Studienfigur anwenden, bei welcher dem Künstler vielleicht der Gedanke vorgeschwebt habe, eine Art Musterfigur etwa in der Weise des polykletischen Kanon aufzustellen. „Die Haltung ist durchaus streng und gemessen, wenig bewegt, und, wie es scheint, gerade darauf berechnet, den ganzen Körper in seinen einfachen und normalen Verhältnissen zu zeigen. Die Behandlung der Oberfläche ist fern von üppiger Weichheit und Fülle; vielmehr liesse sich ihr eine gewisse Trockenheit und Magerkeit zum Vorwurfe machen, die aus einem zu ängstlichen Streben nach Correctheit hervorgegangen sein kann.“ Endlich müsse noch besonders die Kleinheit des Kopfes auffallen, und alle diese einzelnen Erscheinungen würden sich vielleicht so am einfachsten erklären lassen, dass der Künstler, um nach der Verdrängung der strengen Regeln Polyklets durch Lysipp wiederum eine feste Norm zu finden, auf Polyklet zurückgegangen sei, aber zugleich von lysippischer Schlankheit das mögliche zu retten und beide Systeme zu verschmelzen gesucht habe. In der Kleinheit des Kopfes offenbarten sich die Spuren des einen, in der kräftigen Anlage der Brust die des anderen Systems. Sollte man aber die Arbeit der Figur für zu gering halten, so würde sie für eine Copie, und das Original, von welchem sie copirt worden, für den Versuch einer solchen neuen Norm durch Verschmelzung polykletischer und lysippischer Proportionen gelten können.

In dieser von Brunn gegebenen Charakteristik scheint mir die Bezeichnung einer akademischen Studienfigur und das,was über das Streben nach Correctheit gesagt ist, sehr treffend. Auch dass eine gewisse Vereinigung verschiedener Proportionssysteme darin erstrebt sei, ist in dem Sinne zuzugeben, dass der Künstler auf eine ungewöhnliche Weise verfahren ist und weder die kräftigeren Proportionen der älteren Kunst, noch die

---

Ohrenabstand	0,107
Nasenansatz zu Ohr	0,095
Kinn zu Ohr	0,102

Vgl. Benndorf und Schöne Lateran p. 29 und 406.

[1]) Brunn Künstlergeschichte I p. 596 ff.

schlankeren der späteren zur Norm genommen hat. Aber die auffällige Wirkung beruht fast ausschliesslich auf der offenbar absichtlich sehr breit angenommenen Brust, während die Proportionen im Ganzen und Einzelnen nichts bieten möchten, was nicht auch in der Natur beobachtet werden könnte. Während bereits die Aegineten, wie schon I. M. Wagner hervorgehoben hat[1]), zwar gedrungene Gestalten zeigen, aber die Beine im Verhältniss zum Rumpf länger sind als dies in der Natur zu sein pflegt, und diese auch sonst in der alten Kunst bemerkbare Neigung von Lysipp mit Absicht und Bewusstsein ausgebildet wurde, ist in der Stephanosfigur ein Abweichen von der Natur nach dieser Tendenz hin keineswegs zu bemerken, wenn auch die scheinbare Schwäche der Beine im Verhältniss zum Rumpf, welche E. Braun[2]) sogar für die Deutung auf Hephaestos verwenden wollte, besonders durch den Gegensatz der übertrieben breiten Brust veranlasst ist. Auch der Eindruck der Kleinheit des Kopfes, welcher Brunn hauptsächlich zur Annahme einer förmlichen Verschmelzung lysippischer und polykletischer Proportionen bestimmt zu haben scheint, möchte wenigstens zum Theil von der ungenügenden Masse des Ober- und Hinterkopfs herrühren, welcher mit diesem den modernen Restauratoren besonders geläufigen Fehler ergänzt ist, während bei den analogen Köpfen wenigstens der Oberkopf gerade auffällig hoch zu sein pflegt.

Aber in anderer Hinsicht findet allerdings ein gewisser Widerspruch zwischen Kopf und Körper statt. Während die Arbeit des Körpers eine sehr sorgfältige Benutzung des lebenden Modells zu verraten scheint, hat der Kopf etwas sonderbar unbelebtes und erinnert dadurch, durch die Grösse des dennoch etwas verkümmerten Untergesichts und die Anordnung des Haares an archaische Typen, denen er doch wiederum nicht wirklich und vollständig entspricht.

Dass der Pasiteles, der in der Inschrift dieser Figur genannt wird, ein anderer sei als der berühmte Zeitgenosse des Pompejus, dafür möchte sich wol schwerlich irgend ein Grund ausfinden lassen. Die Vorstellungen, welche wir aus der schriftlichen Ueberlieferung von ihm gewonnen haben, finden in dem Werke seines Schülers keinen Widerspruch. Aber wie viel ist darin aus der älteren Kunst, die Pasiteles so eifrig studirt zu

---

[1]) I. M. Wagner Bericht über die äginetischen Bildwerke p. 90. „In Hinsicht auf Proportion sind diese Figuren im allgemeinen schlank, etwas schmal von Hüften, die Beine eher etwas zu lang als zu kurz; besonders auffallend ist dieses bei der Minerva und den beiden kleinen weiblichen Figuren, bei welchen von der Rückseite betrachtet der obere Theil des Körpers bis unter den Gesässmuskel weit kürzer ist, als die Beine vom Gesässmuskel abwärts, welches sich bekanntlich in der Natur umgekehrt verhält."

[2]) E. Braun Ruinen und Museen Roms p. 639 f., wol mit Beziehung auf die Viscontische Deutung der borghesischen Gruppe im Louvre. — Thiersch Epochen (1829) p. 295 nennt die Figur eine gymnische.

haben scheint, herübergenommen? wie viel selbständig erdacht? wie viel der Natur unmittelbar nachgebildet?

Die Einfachheit der Figur, der Typus des Kopfes haben Anlass gegeben, sie, im Gegensatz zu Brunns Ansicht von einer selbständigen Leistung mit Benutzung und Kenntniss früherer künstlerischer Richtungen verschiedener Art, vielmehr, nicht für ein echt archaisches Werk — denn das verbietet die Inschrift ein für allemal —, aber für die stilistisch genaue Copie eines solchen zu erklären.

Aber kennen wir denn ein gleiches oder ähnliches echt archaisches Werk?

Es führt dies auf die der Figur des Stephanos näher oder weiter verwandten Monumente, welche ich im Folgenden aufzähle.

1. Statue im Billardo der Villa Albani: Indicazione antiquaria (1785) no. 169 E. Braun Ruinen und Museen Roms p. 701 n. 97. O. Jahn, Leipziger Ber. 1862 p. 110 f. Annali d. I. 1865 p. 62. Conze Beiträge zur Gesch. der griech. Plastik p. 25.

Aus griechischem Marmor. Ergänzt sind das rechte Bein, das linke zum grossen Theil, beide Arme, die Nase. — Von derselben Grösse wie die Figur des Stephanos. Vgl. die Maassangaben von Conze bei O. Jahn a. a. O. zu p. 111.

2. Torso im Museum des Lateran: Benndorf und Schöne Die antiken Bildwerke des lateranensischen Museums p. 29 no. 46.

Aus griechischem Marmor. Es fehlen Kopf und Hals, die beiden Vorderarme, das rechte Unterbein, das linke Bein von der Hälfte des Schenkels an. Die Maasse sind dieselben wie bei der Figur des Stephanos.

3. Kopf im Museum des Lateran: Benndorf und Schöne a. a. O. p. 95 no. 157. Annali d. I. 1865 p. 62.

Aus griechischem Marmor. Neu sind ein Theil der Nase, Hals und Büste. Von derselben Grösse wie der Kopf der Stephanosfigur. Die Maasse bei Benndorf und Schöne a. a. O. p. 406.

4. Kopf im Museo Chiaramonti: Beschreibung Roms II, 2 p. 50, 164. Indicazione antiquaria del museo Chiaramonti (1856) p. 29, 166. Annali d. I. 1865 p. 62.

Aus weissem Marmor. Ergänzt ist die Nase, ein grosser Theil des Mundes und Kinnes, und Hals und Büste. Der Typus erinnert sehr stark an den Kopf der Stephanosfigur. Auch die Grösse scheint übereinzustimmen.

5. Gruppe des Orestes und der Elektra, aus Herculanum; im Museo nazionale in Neapel: Museo Borbonico IV, 8. Raoul-Rochette Monuments inédits XXXIII, 1. Clarac 836, 2093. V p. 75. O. Jahn, Leipziger Ber. 1862, Taf. 4, 1 p. 103 ff. Overbeck Gesch.

der griech. Plastik p. 343 der zweiten Auflage. — Nach einer Photographie abgebildet auf unserer Tafel II, 1.

Aus griechischem Marmor. Ergänzt sind die linke Hand und die Nase des Orestes, sonst nur unwesentliche Theile. Die Höhe des Orestes ist dieselbe wie die der Stephanosfigur[1]). — Für die Erklärung vgl. Raoul-Rochette und O. Jahn a. a. O.

6. Gruppe des Orestes und Pylades im Louvre, früher in Villa Borghese: Montfaucon I, 2, 194, 2. Sculture del palazzo della villa Borghese detta Pinciana II, 6, 6 p. 42 ff. E. Q. Visconti Monumenti scelti Borghesiani 4, 2 p. 59 ff. Bouillon I, 22, 1. Raoul-Rochette Mon. inéd. XXXIII. 2. 4. 5. Clarac 317, 1546. IV p. 178. O. Jahn, Leipz. Ber. 1862. Taf. 4, 2 p. 127 ff. — Nach Raoul-Rochette's Abbildung verkleinert wiederholt auf unserer Tafel II, 2.

Aus griechischem Marmor. Die Gruppe ist sehr viel gebrochen und geflickt. Bei Clarac sind die Ergänzungen bezeichnet wie folgt: „Sont modernes: à la figure à notre gauche, la moitié des avant-bras et les mains, la moitié de la jambe droite et le talon; à la figure de droite, l'avant-bras gauche un peu au-dessus du coude jusqu'au poignet, la partie antérieure du milieu de la cuisse droite, le pied droit jusqu' à quelques pouces au-dessus des malléoles, un tiers de la jambe gauche au dessous du mollet. Le haut du tronc d'arbre l'est jusqu'au noeud." Die Höhe wird angegeben auf 1,457.

Für die Erklärung der Gruppe, welche Visconti auf Hermes und Hephaestos deutete, genügt es auf Raoul-Rochette und O. Jahn a. a. O. zu verweisen.

	Orest	Elektra
[1]) Torsolänge	0,44	
Brustwarzenentfernung	0,21	0,20
Hüftenbreite	0,25	
Schulternbreite	0,41	
Oberschenkel	0,46	
Unterschenkel	0,44	
Fusslänge	0,24	
Kopfhöhe	0,20	0,20
Gesichtslänge	0,12	0,12
Stirnhöhe	0,027	0,032
Nase	0,044	0,041
Untergesicht	0,052	0,05
Aeussere Augenweite	0,073	0,071
Innere Augenweite	0,023	0,025
Mundbreite	0,045	0,041
Ohrenabstand	0,108	0,109
Nasenansatz zu Ohr	0,097	0,09
Länge des Ohrs	0,044	0,042

7. Apollo im Museo nazionale zu Neapel: Annali d. I. 1865 tav. d'agg. C. p. 55 ff. Die Zeichnung, welche dem Stiche in Band VIII der Monumenti Taf. XIII zu Grunde liegt, ist dem Zeichner, trotz aller Mühe die bei der Revision aufgewendet wurde, nicht vollständig gelungen. Overbeck Gesch. der gr. Plastik II p. 342 der zweiten Bearbeitung. — Gefunden in Pompeji, in der casa del citarista, am 8. November 1853. Vgl. Pomp. antiq. historia ed. Fiorelli vol. II p. 583.

Aus Bronze. Hoch 1,59 mit der Basis. Es fehlt die Leier, zu deren Befestigung ein noch vorhandenes Scharnier in der linken Hand diente. Die Figur hat durch Oxydirung gelitten[1]). Nach einer Photographie abgebildet auf unserer Tafel III, 1.

8. Apollo in Villa Pamfili zu Rom: Annali 1865 p. 67, 2.

Aus weissem Marmor. — Modern sind die beiden Vorderarme und die Nase; es fehlen die vorderen Theile der Füsse. Der Kopf ist aufgesetzt, aber alt und zugehörig. Das rechte Bein war gebrochen.

9. Apollo in der Akademie zu Mantua: Labus Museo di Mantova I, 56. Clarac, pl. 482 B, 933 A. Gerhard, Arch. Zeitung 1846 p. 354. Annali 1865 p. 68. Conze, Arch. Zeitung 1867 p. 103*: „Ich begnüge mich zu bestätigen, dass Einzelheiten der Technik allerdings auf eine Copie nach einem Bronzeoriginal schliessen lassen, dass die Beiwerke der Statue, was man nach der Abbildung möglicher Weise bezweifeln könnte, in allem wesentlichen alt sind, und dass der am Boden neben dem rechten Fusse erhaltene, bei Labus

---

[1]) Höhe ohne Basis 1,49
Torsolänge 0,46
Brustwarzenentfernung 0,25
Hüftenbreite 0,28
Oberschenkel 0,49 (?)
Unterschenkel 0,49 (?)
Fusslänge 0,23
Kopfhöhe 0,22
Gesichtslänge 0,15
Stirnhöhe 0,042
Nase 0,052
Untergesicht 0,064
Aeussere Augenweite 0,09
Innere Augenweite 0,035
Nasenflügelabstand 0,032
Mundbreite 0,042
Ohrenabstand 0,12
Kinn zu Ohr 0 115
Nasenansatz zu Ohr 0,11
Länge des Ohrs 0,056

ganz ungenau gezeichnete Rest wohl das abgebrochene untere Ende eines Köchers sein könnte.“ Friederichs Bausteine p. 108 ff. no. 90.

Aus weissem Marmor. Bei Labus ist als Grösse angegeben: piedi 4, pol. 9, lin. 7. Nach einer Photographie abgebildet auf unserer Taf. III, 2.

10. Apollo in der Sammlung Despuig in Palma auf der Insel Mayorca: Noticia de los Museos Despuig p. 80 no. 23. Hübner, Bullettino d. I. 1861 p. 108 f. Die antiken Bildwerke in Madrid p. 292. 297 f. no. 718.

Ueberlebensgross. — Ueber Material und Ergänzung gibt Hübner daselbst folgende Auskunft: „Der Kopf und Hals ist neu; doch sieht man auf beiden Schultern die Spitzen der lang herabhängenden Locken. Neu ist ferner der ganze rechte Arm von der Schulter an mit der das Plektron haltenden Hand, der linke vom Ellenbogen an, die Leier, nicht aber die Chlamys auf dem Baumstumpf, endlich beide Füsse mit dem Plinthos und die linke Kniescheibe. Beide Beine waren unter den Knieen und über den Knöcheln gebrochen; doch sind die Stücke alt und dazu gehörig. Der Marmor ist carrarisch, so viel ich urteilen kann; ganz weiss und von feinem Korn.“ Auf dem Baumstumpf steht die Inschrift (s. Bullettino a. a. O. p. 109)

ΑΠΟΛΛΩΝΙΟC
ΕΠΟΙΕΙ

Gefunden in der Villa des Hadrian: Visconti Pio-Clem. III zu tav. 49 p. 221, 3. Vgl. Hübner a. a. O. p. 292. 298.

11. Wettläuferin in der Galleria dei candelabri: Visconti Pio-Clem. III, 27. Clarac 864, 2199. V p. 128. Annali 1865 p. 66. Friederichs Bausteine p. 110 ff. no. 91. Conze Beiträge p. 28.

Aus pentelischem Marmor. Ergänzt sind beide Arme und die Nase. Die Höhe wird auf 6 palm. 10 onc. angegeben.

Von diesen Denkmälern können einige einfach als Repliken gelten: der Torso im Lateran (2) ist durch kräftige schöne Arbeit, die von Conze wie ich glaube etwas überschätzte Statue im Billardo der Villa Albani (1) durch eine grössere Gleichmässigkeit des Ganzen bemerkenswert. Aber weder diese beiden Figuren noch die, wenige Modificationen zeigenden Köpfe im Lateran (3) und Chiaramonti (4) können Anspruch erheben, für archaische Originale zu gelten. Ein solches glaubte man ehemals in der napolitanischen Gruppe (5) zu besitzen, und noch Otto Jahn hatte deshalb die Stephanosfigur als Copie aus jener Gruppe betrachtet. Aber man ist darauf aufmerksam geworden, dass diese Gruppe nicht echt archaisch sein kann. Stephani[1]) hat das Motiv des an der Schulter der

[1]) Stephani zu Köhlers gesammelten Schriften III p. 316. Compte-rendu pour 1860 p. 26. Annali d. I. 1865 p. 62 ff.

Elektra herabgleitenden Gewandes mit Recht als spät bezeichnet. Aber auch das übrige Arrangement des Gewandes, in welchem das Princip des sogenannten durchscheinenden oder nassen Gewandes in der raffinirtesten Weise angewendet ist, und die künstliche Führung des shawlartigen Ueberwurfs auf der rechten Schulter und um das linke Handgelenk führt mit Bestimmtheit auf späte Zeit. Ebenso fein und absichtlich ist die ganze Composition der Gruppe: es ist dies besonders leicht erkennbar an der Art wie Elektra auf eine eigne Erhöhung der Basis gestellt ist, und wie auf das sichtbar werden ihrer rechten Hand Bedacht genommen ist. Auch die leise angedeutete psychologische Motivirung der Gruppe, die man eher etwas sprechender wünschen könnte, würde in der altertümlichen Kunst, die vor allen Dingen darauf ausgeht sich deutlich zu machen, ohne Beispiel sein. Es ist demnach diese Gruppe nicht als das Vorbild der Stephanosfigur zu betrachten, sondern als ein Werk derselben Schule.

Eben so wenig kann die Pariser Gruppe, in welcher an Stelle der Elektra eine männliche Figur, Pylades, getreten ist, Anspruch darauf machen ein archaisches Werk zu sein. Sie muss gleichfalls als der Figur des Stephanos analog gelten.

Ein altertümliches Werk, das Stephanos und andere copirt hätten, ist also nicht vorhanden, wenigstens bis jetzt nicht nachgewiesen worden.

Aber giebt es vielleicht unbezweifelt und unzweifelbar echt archaische Werke von so ähnlichem Charakter, dass ein solches archaisches Original dennoch mit Notwendigkeit vorausgesetzt werden müsste?

Es ist hier die Figur der Wettläuferin anzuführen, welche für Friederichs' Auffassung der ganzen Streitfrage von entscheidender Wichtigkeit gewesen sein möchte, und welche Conze die Spur darzubieten scheint, dass alle diese Werke auf altgriechische und zwar altpeloponnesische Vorbilder zurückzuführen seien.

Pausanias V, 16, 2 erzählt von Wettläufen der Jungfrauen in Olympia zu Ehren der Hera:

Διὰ πέμπτου δὲ ὑφαίνουσιν ἔτους τῇ Ἥρᾳ πέπλον αἱ ἓξ καὶ δέκα γυναῖκες· αἱ δὲ αὐταὶ τιθέασι καὶ ἀγῶνα Ἡραῖα· ὁ δὲ ἀγών ἐστιν ἅμιλλα δρόμου παρθένοις, οὗτοι που πᾶσαι ἡλικίας τῆς αὐτῆς, ἀλλὰ πρῶται μὲν αἱ νεώταται, μετὰ ταύτας δὲ αἱ τῇ ἡλικίᾳ δεύτεραι, τελευταῖαι δὲ θέουσιν ὅσαι πρεσβύταται τῶν παρθένων εἰσίν. θέουσιν δὲ οὕτω· καθεῖται σφισιν ἡ κόμη, χιτὼν ὀλίγον ὑπὲρ γόνατος καθήκει, τὸν ὦμον ἄχρι τοῦ στήθους φαίνουσι τὸν δεξιόν . . . . . ταῖς δὲ νικώσαις ἐλαίας τε διδόασι στεφάνους καὶ βοὸς μοῖραν τεθυμένης τῇ Ἥρᾳ· καὶ δὴ ἀναθεῖναί σφισιν ἔστι γεγραμμένας εἰκόνας.

Dass die Tracht der in Rede stehenden Figur mit der Schilderung des Pausanias genau stimme, hat schon E. Q. Visconti bemerkt[1]). Während Otfried Müller[2]) lieber an

[1]) E. Q. Visconti Mus. Pio-Clem. III zu Tafel 27.

[2]) O. Müller Handbuch p. 741.

eine Wettläuferin aus Domitians[1]) Zeit denken wollte, hält Friederichs[2]) die Figur für die Copie einer ehernen Siegesstatue einer jener olympischen Wettläuferinnen. „Schwerlich, bemerkt er dann, rührt die Figur aus einer attischen Werkstatt her. Sie ist zu verschieden von dem Charakter der attischen Werke, auch scheint die Verfertigung der olympischen Siegerstatuen ganz überwiegend den Kunstschulen des Peloponnes zugefallen zu sein." Ebenso setzt Conze[3]) ein altpeloponnesisches Original voraus. Ich will kein besonderes Gewicht darauf legen, dass ich nicht glaube, γεγραμμένας εἰκόνας sei mit Friederichs durch „mit Inschriften versehene Statuen" zu übersetzen, sondern nur gemalte Bilder darunter verstehen kann, wie Visconti, der deshalb für die Statue an eine Heroin wie Chloris dachte[4]); auch nicht, dass bei der Uebertragung einer solchen Siegerstatue in Marmor die Anbringung der Palme statt des Olivenkranzes nicht sehr passend war; dass ich endlich durchaus nicht für unmöglich halte, dass dies in pentelischem Marmor ausgeführte Exemplar aus einer attischen Werkstatt stamme, weil Werke, welche ich der Richtung des Pasiteles in vieler Beziehung analog halten muss — ich denke dabei an den Apoll auf dem Omphalos[5]) — auch in Athen vorkommen, und überhaupt ähnliche Tendenzen in derselben Epoche an verschiedenen Orten vorauszusetzen sind. Alle diese Einwände können für kleinlich gelten gegenüber der Uebereinstimmung der Tracht. Aber wenn ich mich auch in der Beurteilung dieser einen Figur völlig täuschen sollte, wenn sie nicht eine selbständige Composition, nicht die bis zu einem gewissen Grade selbständige Umbildung oder Durchbildung eines älteren Werkes, wenn sie nicht einmal eine Studiencopie einer dem Pasiteles verwandten Schule, sondern wirklich die stilistisch völlig treue Copie eines altertümlichen Werkes sein sollte, so würde doch diese eine Figur nicht die ganze Frage entscheiden können. Diese ist zu entscheiden nicht nach dem entferntest verwandten Werke, welches die Wettläuferin ist, sondern nach den nächst verwandten und nach denjenigen, welche ihrer Eigentümlichkeit nach am ehesten ein bestimmtes Urteil gestatten.

Man wird vielleicht bereits bei meiner Aufzählung der verwandten Werke die von Conze in seinen Beiträgen zur Geschichte der griechischen Plastik Tafel IX. publicirte und ebd. p. 22 ff. besprochene Ephebenstatue des Museums zu Petersburg vermisst haben. Helbig[6]) und Conze stimmen überein darin, dass sie in dieselbe Reihe wie die Stephanos-

---

[1]) Cass. Dio 67,8. Sueton. Domitian. 4.

[2]) Friederichs Bausteine p. 110 f. no. 91.

[3]) Conze Beiträge zur Gesch. der griech. Plastik p. 28.

[4]) Vgl. Pausan. V, 16, 3.

[5]) Beschreibung der antiken Bildwerke im Theseion p. 36 no. 70. Conze a. a. O. Taf. III—V, p. 13 ff. Lützow, Zeitschrift für bildende Kunst 1868 p. 24. 1869 p. 283 f.

[6]) Bullettino d. I. 1867 p. 113.

figur gehöre, und sind nur uneins in der Beurteilung. Helbig findet archaische Elemente zugleich mit dem raffinirten Naturstudium späterer Zeiten; Conze betrachtet sie als stilgetreue Copie eines archaischen Werkes. Ich würde an sich geneigt sein Helbigs Ansicht für die richtige zu halten, um so mehr als sich die Figur, an deren Deutung Conze verzweifelt, als Theil einer ganz ähnlichen Gruppe denken liesse wie die des Menelaos ist, nur in umgekehrter Richtung, und die zweite Figur ähnlich wie die später anzuführende Gewandfigur aus Villa Pamfili (Taf. III, 4). Aber ich kann nicht aus eigener Anschauung urteilen, und da mir von befreundeter Hand eine Mittheilung zugeht, welche, auf Grund einer genauen Vergleichung der Abgüsse, Unterschiede bemerkt, welche Conze und Helbig nicht bemerkt haben, und die Gleichartigkeit der Stephanosfigur und des Petersburger Epheben in Abrede stellt, so muss ich eine Entscheidung nach Maassgabe dieses Petersburger Epheben noch entschiedener ablehnen als diejenige nach der wenigstens in gewissem Sinne verwandten Wettläuferin[1]).

---

[1]) Ich halte es für nützlich diese Mittheilung, obwohl sie zum Theil mit meinen eigenen Erörterungen wiederholend oder vorgreifend zusammenfällt, hier vollständig beizufügen, weil sie einen wesentlichen Punkt der ganzen Frage wie mir scheint sehr bestimmt und klar beleuchtet. Sie lautet wie folgt: „Ich möchte glauben, dass sich eine nicht schlechthin treue Copie eines altertümlichen Werkes, wie es der Petersburger Ephebe ist, von einem Werke späterer Zeit, das in Erinnerung an altertümliche Kunst und unter ihrem Einfluss entstanden ist, wie die Stephanosfigur, sehr wohl unterscheiden lässt, wiewohl der Weg von dem einen zum andern nicht sehr weit ist.

Einen gewissen Mangel an Harmonie nehmen wir an dem einen wie dem anderen Werke wahr. Dass an der Figur des Stephanos eigentlich kein Glied recht zum anderen und zum Ganzen passe, hat Conze (p. 26) selbst auseinandergesetzt. Man kann im Grunde kaum sagen, dass der Kopf in Bezug auf das Kunstvermögen wesentlich hinter dem Uebrigen zurückstehe. Er ist freilich weniger gelungen, aber seine Fehler sind ähnliche wie die der ganzen Figur: es fehlt das schlagend richtige, zusammenstimmende Verhältniss der Theile, und die Züge wiederholen die eigentümliche Starrheit die auch die Glieder fesselt. Wie es dem festen, ans Gepolsterte streifenden Fleisch an pulsirendem Leben fehlt, so kann und mag man sich weder diesen Körper in frischer Bewegung noch die Züge einem wechselnden Lebensausdruck unterworfen denken.

In dem Petersburger Epheben dagegen vermag ich nichts Störendes zu finden als einen merklichen Unterschied zwischen Kopf und Körper, der sich jedoch nicht auf ein Missverhältniss der Grösse erstreckt, sondern darauf beschränkt, dass die feineren Besonderheiten der Gesichtsformen und der einzelnen Gesichtstheile noch nicht der Natur abgelauscht erscheinen. Wenn das Gesicht ausserdem im Ganzen zu platt geraten ist, so beruht dies wohl nicht sowohl auf Unvermögen als auf einem Versehen, wie es bei dieser Stellung des Kopfes, zumal wenn der Künstler ohne Hülfe eines gleich grossen Modells gearbeitet haben sollte, sehr leicht geschehen konnte. Auf eine ähnliche Weise hat sich Michel Angelo bei seiner Pietà am Kopf des Christus verhauen. Sonst fällt mir nur die linke Hand als gross auf: indessen auch wenn sie zugehören sollte, was nicht fest steht (Conze p. 22), so könnte hier recht wohl ein enger Anschluss an die Natur beabsichtigt sein. In einem gewissen Alter ist ein vorauseilendes Wachsen der Hände häufig; auffallend grosse Hände hat auch Michel Angelo seinem David gegeben.

Im Uebrigen zeigt das Werk schlechterdings nichts von jener Disharmonie, welche den Körper der Stephanosfigur auch an sich, ohne Rücksicht auf den Kopf, unerfreulich macht. Im Gegentheil,

Dagegen ist nicht zu zweifeln an der Gleichartigkeit vor allem der Gruppe in Neapel; und diese ist von entscheidender Wichtigkeit. Dass sie nicht archaisch, sondern eine der Stephanosfigur analoge Arbeit sei, ist mir von Otto Jahn und, wie es scheint, allgemein zugestanden worden. Dass die weibliche Figur keine Copie eines archaischen Werkes, sondern eine selbständige späte Erfindung mit Benutzung einiger archaischer Eigentümlichkeiten sei, scheinen auch Friederichs und Conze[1]) zuzugeben. In Arbeit und Charakter der beiden Figuren ist kein Unterschied zu bemerken; ist es an sich wahrscheinlich, dass in dieser Gruppe die eine Figur eine genaue Copie eines archaischen Werkes, die andere eine freie Composition sei?

Ich kann keinen zwingenden Grund dafür finden. Aber wenn die Stephanosfigur und ihre Repliken Stellung und Anordnung eines archaischen Werkes wirklich treu wiederholten, so würde, wie ich glaube, mindestens die Annahme notwendig, dass wenigstens bei der ersten, für die übrigen maassgebenden Copie das lebende Modell aufs neue zu Rate gezogen worden sei. Ich kann mich trotz des Widerspruchs, auf den ich gestossen bin, der Ueberzeugung nicht entschlagen, dass die Auffassung der Natur, die Art des Sehens und des Darstellens des Körpers und seiner einzelnen Theile hier eine andere sei als in der archaischen Kunst, und dass diese Verschiedenheit grösser sei, als dass sie durch unwillkürliche Aenderungen der Copistenhände erklärt werden könnte. Ich finde in sämmtlichen Exemplaren eine andere Naturwahrheit als diejenige der Aegineten nicht nur, sondern auch der durch Copistenhände wiedergegebenen Tyrannenmörder, eine andere Naturwahrheit als diejenige der Zeit der Vollendung. Ich vermisse die glückliche Unbefangenheit der altertümlichen Kunst, der die Nacktheit des Körpers etwas selbstverständliches und natürliches ist, ich vermisse den eigentümlichen Reiz der mit der Form und ihrer Darstellung noch ringenden, aufstrebenden Kunst und ihre Anstrengung, das was sie errungen, was sie kann und weiss, nun auch rücksichtslos deutlich zu machen und auszusprechen, ihre naive Freude an der Darstellung der Kraft des menschlichen Körpers. Ich vermisse ebensosehr jenen Schmelz von natürlicher Anmut und Bescheidenheit, welcher die nackten Gestalten der Zeit der Vollendung zu umfliessen scheint, und finde statt dess, bei aller Bewunderung, etwas das in der That an eine akademische, nach dem entkleideten Modell ausgeführte

---

die Theile stimmen besonders glücklich zusammen, die Verhältnisse eines wohlentwickelten Knabenkörpers sind vortrefflich beobachtet und mit Sicherheit wiedergegeben: die zierliche freie Geschmeidigkeit dieses Alters mit dem bescheidenen anmutigen Maasse von Muskelausbildung, das ihm gehört, tritt hier gerade vortheilhaft hervor. Und so sehr man das Bestreben nach Vollendung wahrzunehmen glaubt, so wenig begegnet irgendwo eine Spur von etwas Gesuchtem, Raffinirtem oder Geziertem, auch nur in einzelnen Formen."

[1]) Conze a. a. O. p. 26: „Die Neapler Gruppe halte auch ich mit Kekulé für ein spätes Erzeugniss einer wenigstens der des Pasiteles verwandten Kunstwerkstatt."

Studienfigur erinnert. Und eine Bestätigung dieses meines Eindrucks finde ich in dem pompejanischen Apoll, dessen nahe Verwandschaft mit der Stephanosfigur schon vor mir von Brunn[1]) behauptet worden ist, und welcher das, was in der Figur des Stephanos angedeutet ist und zweifelhaft scheinen kann, klar und deutlich ausspricht. Es ist zu bedauern, dass gerade diese Figur in den deutschen Museen im Abguss nicht vorhanden und vielleicht deshalb von Friederichs und Conze nicht so beachtet worden ist, wie sie es, als die vorzüglichste Figur der ganzen Reihe, verdienen möchte.

Diese Bronzefigur ist, bei im übrigen glücklicher Erhaltung, durch Oxydirung fleckig geworden. Aber auf Beschauer, welche über solche Entstellungen hinwegzusehen im Stande sind, pflegt die Statue einen starken und eigentümlichen Eindruck nicht zu verfehlen. Der Gott, völlig unbekleidet, ist leierspielend dargestellt. Deshalb muss er einen festen und sicheren Stand haben. In der gesenkten rechten Hand hält er das Plektron; die Finger der Linken berührten die Saiten der Leier. In einer dabei natürlichen Bewegung neigt er den Kopf nach dem Instrumente hin, so dass seine langen Locken vorwärts fallen, und er scheint so ganz versenkt in die Töne, er ist so sehr in sich gesammelt dargestellt, dass das Werk sich dem Beschauer eher zu verschliessen, als die Freude des Betrachtens erleichtern zu wollen scheint. Aber ich kann nicht zugeben, dass in dieser scheinbaren Strenge und ernsten Einfalt die Kennzeichen einer altertümlichen Kunst zu suchen seien. Allerdings erinnert der als Apollokopf sehr charakteristische Kopf an altertümliche Typen. Die Brust ist nicht sehr hoch gewölbt, aber breit und kräftig; kräftig sind Rücken und Hüften. Aber die Anlage der Figur ist meisterhaft berechnet, für die Wirkung des Ganzen, wie der einzelnen Theile. Nirgends finden sich Härten und Ungeschicktheiten einer noch aufstrebenden Kunst; es sind vielmehr alle Kenntnisse und Erfahrungen, über welche die ausgebildete Kunst nach einem langen Leben verfügt, mit sicherer und bewusster Meisterschaft für eine nur scheinbar anspruchslose und einfache Figur verwendet. Der Körper, an welchem allein man den Gott nicht erkennen würde, ist in allen Theilen gleich schön und sorgfältig durchgeführt. Ueberall offenbart sich die treueste und gewissenhafteste Benutzung des lebenden Modells, und im Detail der einzelnen Formen mehr, als es sonst bei antiken Werken hervorzutreten pflegt; und wenn ich vorhin darauf hinwies, dass der feste Stand der Action des Leierspiels durchaus gemäss ist, so darf hier vielleicht an den technischen Vortheil erinnert werden, dass diese Stellung zugleich für den, der Modell steht, sehr günstig ist. Im einzelnen muss noch hervorgehoben werden, dass die Füsse und Hände und besonders die linke Hand von ausserordentlicher Schön-

---

[1]) Arch. Zeitung 1857 p. 35*.

heit und mit so meisterhafter Eleganz und Feinheit gearbeitet sind, dass sie die höchste Bewunderung in Anspruch nehmen.

Es lassen sich in dieser Figur drei Tendenzen, welche auf das eigentümlichste mit einander verbunden und vermischt sind, verfolgen. Erstens ein Anlehnen an die altertümliche Kunst, welches sich in dem Typus des Kopfes, in der breiten Brust, in der Einfachheit der Anlage kund giebt. Zweitens das treueste und sorgfältigste Studium der Natur. Drittens das offenkundige Streben nach vollkommenster und feinster Durchbildung und raffinirter Eleganz der Arbeit.

Ich bin ausser Stande, den Unterschied der Auffassung der Natur in dieser Figur von derjenigen der altertümlichen und vollendeten Kunst, welchen ich so deutlich zu empfinden meine, im einzelnen Linie für Linie nachzuweisen. Ich wüsste dafür nur an das Urteil jener wenigen Künstler zu appelliren, welche Fähigkeit, Neigung und Geduld haben, die Antike nicht nur als eine compacte Masse im Gegensatz zum Modernen zu betrachten, sondern auch feinere Unterschiede in der Auffassung der Formen innerhalb jenes allgemein Antiken aufzuspüren und aufzuzeigen und auch darin die Gesetze des Fortschreitens und Alterns der Kunst wiederzufinden. Ich kann mich dennoch dem Versuche nicht entziehen, durch einige allgemeinere Andeutungen in dieser Richtung diese meine Anschauung zu begründen oder wenigstens zu verdeutlichen.

Wer sich die Mühe nimmt, den Kopf des lysippischen Apoxyomenos mit dem Kopfe des von Friederichs für polykletisch erklärten Doryphoros oder einem Kopfe ähnlicher Art im einzelnen genau zu vergleichen, dem werden ausser dem gewissermaassen architektonischen Unterschiede des eigentlichen Typus noch andere feinere Unterschiede der Behandlung nicht entgehen. Beim Doryphoros wirken die Formen einfach plastisch als Formen und Flächen; Licht und Schatten hebt diese plastischen Formen und Flächen hervor, macht sie deutlich, unterstützt ihre Wirkung. Aber diese plastische Wirkung bleibt rein; es tritt nichts fremdes, momentanes hinzu; wir sehen die Formen, wie sie sind, körperlich. Anders bei dem Apoxyomenos. Hier sehen wir ein reizendes, lebendiges Spiel von Licht und Schatten, das von der plastischen Form unabhängig scheint und doch aus ihr folgt. Auf der Stirn, an Wange und Mund, überall sind die einzelnen Formen mit dem feinsten empfindlichsten Sinne modellirt; die sie begränzenden Linien laufen ineinander, überschneiden sich; bei jeder neuen Beleuchtung, von jedem neuen Standpunkte aus wiederholt sich dies belebte wunderbare Spiel. Es ist hier, ausser der in engstem Sinne plastischen Wirkung eine momentane plastisch-malerische Wirkung mit Absicht und Bewusstsein erstrebt und erreicht. Eben derselbe Unterschied findet auch in der Behandlung der Körper statt, nur dass es uns, weil wir die Körper nicht nackt zu sehen gewohnt sind, schwerer fällt, ihn auch hier zu erkennen.

Ich zweifle nicht, dass der berühmte Ausspruch des Lysipp in der varronischen Notiz bei Plinius[1]) über sich selbst den älteren Künstlern gegenüber: *ab illis factos quales essent homines, a se quales viderentur esse* in dem angedeuteten Sinne von dem Gegensatze des malerischen und plastischen zu verstehen sei, und dass in der That dies, übrigens völlig berechtigte, malerische Princip mit Bewusstsein und Absicht zuerst von Lysipp in die Plastik eingeführt worden sei. Ich halte es ferner für wahrscheinlich, dass in dieser Stelle das letzte *esse* als Zusatz zu streichen ist, und dass der Inhalt von Lysipps Ausspruch war: die Statuen der alten Meister stellen die Menschen dar wie sie sind; ich wie man sie sieht. Ich vermute, dass damit die Notiz in Verbindung zu bringen ist, dass gerade ein Maler, Eupompos, den Lysipp von den früheren Meistern weg auf das Studium der Natur hinführte[2]).

Ich konnte diese Auseinandersetzung nicht umgehen. Ich weiss nicht, ob ich mit Geistern kämpfe; aber ich glaube, dass diejenige Auffassung der Natur, welche sich in dem Körper des pompejanischen Apoll zeigt, die Einführung des malerischen Princips in die Plastik zur notwendigen Voraussetzung hat.

Ich glaube ferner, dass in der, wenn ich so sagen darf, anatomischen Darstellung der einzelnen Formen der pompejanische Apoll eine peinlichere, eine weniger frische und weniger unbefangene Auffassung, einen späteren, mehr gealterten Geschmack kund giebt, als der mit bewusster Meisterschaft, aber noch immer mit echt antikem, grossartigem, bescheidenem und keuschem Sinne durchgeführte Körper des Apoxyomenos; dass in dem Apoll nicht noch nicht, sondern nicht mehr das pulsirende, schwellende Leben der lysippischen Figur seinen ganzen und vollen Zauber übt; dass es durch das raffinirte Studium alles einzelnsten daraus vertrieben ist.

Der lysippische Apoxyomenos kann uns zugleich auf die Betrachtung der Stellung leiten.

Die Wichtigkeit der Art der Ponderation für eine geschichtliche Betrachtung der alten Kunst wird nach Brunns Ausführungen in der Künstlergeschichte niemand mehr bestreiten. Seine Bemerkungen sind, wie mir scheint, nicht immer richtig verstanden und nicht immer glücklich weitergesponnen und die ganze Frage verrückt worden, als ob Polyklet überhaupt zum erstenmale den Gegensatz von Stand- und Spielbein erfunden haben sollte. Bei einzelnen Figuren Michelangelos kann mit Recht von der Erfindung einer Stellung als von etwas neuem und unerhörtem die Rede sein; aber für den Gegensatz von Stand-

---

[1]) Plin. N. H. 34, 65.

[2]) Plin. N. H. 34, 61: *Lysippum Sicyonium Duris negat ullius fuisse discipulum, sed primo aerarium audendi rationem cepisse pictoris Eupompi responso; eum enim interrogatum quem sequeretur antecedentium, dixisse monstrata hominum multitudine naturam ipsam imitandam esse, non artificem.*

und Spielbein hatte man nicht nötig auf Polyklet, für das in leichter Schrittstellung zurückgesetzte Spielbein nicht nötig auf römische Zeiten zu warten. Sehr mannigfache und bewegte Stellungen kannte schon die altertümliche Kunst — es kann mir nicht zugemutet werden, die Beweise herzuzählen. Aber deshalb bleibt nicht weniger richtig, dass für ruhig stehende Figuren verschiedene Fähigkeit, Geschmack und Gewohnheit verschiedener Epochen auch verschiedene Arten der Ponderation üblich machten, und dass darin eine historische, in den Hauptzügen vollständig klare Entwickelung beobachtet werden kann.

Auf das altertümliche gleichmässige Aufstehen auf beiden Beinen folgt die Entlastung des einen Beines, später das Wegnehmen eines Theiles der Last des Körpers von den Beinen durch Aufstützen des Oberkörpers und des Armes, und für alle diese Stellungen giebt es sehr viele Modificationen. Die Kunst nimmt das Problem der ruhigen und einfachsten Stellungen wie der bewegteren immer wieder von neuem auf, versucht immer wieder neue Nüancen, erfindet immer wieder neue Mittel, auch in der Ruhe Leben und Bewegung darzustellen.

Eine der einfachsten, besonders aus attischen Monumenten bekannte Stellung lässt den Körper in ziemlich senkrechter Linie auf dem Standbeine ruhen, während das Spielbein im Knie wenig gebogen und der Fuss leicht aufgesetzt ist. Bei dem Doryphoros tritt dieser Fuss fast in Schrittstellung zurück, aber die senkrechte Lage des Körpers zum Standbein wird dadurch nicht wesentlich alterirt; dagegen ist durch die geringe Senkung der rechten Schulter, die Wendung des Kopfes, die Hebung des linken Armes ein bestimmter Rhythmos und Bewegung in der Ruhe gewonnen. Aber vergleichen wir den Apoxyomenos. Neben ihm erscheint der Doryphoros trotz seines im Schritt begriffenen Fusses weniger bewegt. Der Apoxyomenos zeigt nicht die völlige Entlastung des einen Beines, der Oberkörper ruht zum Theil auch auf dem Spielbein, und dennoch ist die Figur voll Leben; es scheint fast, als ob der Jüngling sich in den Hüften elastisch hin und her bewege, wenigstens jeden Augenblick in eine solche Bewegung übergehen könne. Der Doryphoros scheint für den Künstler und den Beschauer etwas stille zu halten: die Stellung des Apoxyomenos scheint während und in der Bewegung selbst vom Künstler momentan erfasst zu sein. Diese Wirkung ist erreicht durch den Rhythmos der Figur, welcher bedingt ist durch den weiten Stand der Füsse und durch das Herausrücken der linken Hüfte, das den Körper auf keiner Seite in der geraden Richtung des Beines ruhen lässt. Diese Stellung kann ich keineswegs für eine einfache Modificirung des altertümlichen Aufstehens auf beiden Beinen durch Verschiebung der Hüften und Verrückung des Schwerpunktes halten, sondern für weit später als die einfache Entlastung des Spielbeins. Ich bilde mir nicht ein, dass diese Stellung ohne jede Vorstufe zum erstenmale von Lysipp

erfunden und angewendet sei; aber es scheint mir allerdings, dass sie bei ruhig stehenden nackten männlichen Einzelfiguren erst seit den Zeiten des Lysipp und Praxiteles in ihren verschiedenen Modificationen so ausserordentlich beliebt geworden ist, wie sie es für die Folgezeit geblieben ist. Ich glaube ferner, dass sie mit dem besonderen Raffinement und dem weiten Stand der Füsse wie bei dem Apoxyomenos in der That erst durch Lysipp ausgebildet worden ist. Der eigentlich altertümlichen Kunst ist sie, so viel ich sehe, fremd.

Der pompejanische Apoll und die Figur des Stephános sind ruhiger und einfacher als der Apoxyomenos, sie haben nicht den weiten Stand der Füsse, aber der Oberkörper ist nach demselben Princip so geordnet, dass er mit keinem der beiden Beine lotrecht steht, und die eine Hüfte ziemlich stark vortritt; der Umriss des Körpers ist in ähnlichem Rhythmos bewegt. Es ist versucht, den Schein von Bewegung und Leben mit einer einfacheren und ruhigeren Stellung als die des Apoxyomenos zu vereinigen. Ich kann es nicht für notwendig und auch nicht für wahrscheinlich halten, dass dieser in der Stephanosfigur und dem pompejanischen Apoll sich kund gebende Versuch nur eine Vorstufe der lysippischen Stellung sei; er scheint mir ebensowohl ein absichtliches Zurückgreifen sein zu können, das Experiment einer Kunst, welcher die lysippische Stellung längst geläufig war, und ich werde darin durch den etwas weiteren Stand der dem pompejanischen Apoll entsprechenden Figur des Museums zu Mantua noch mehr bestärkt.

Es ist aus den bisher gegebenen Bemerkungen deutlich, warum ich die Auffassung von Friederichs, dass alle diese Werke genaue Copien echt altertümlicher Originale, ohne jede selbständige Aenderung, sogar ohne selbständige Benutzung des lebenden Modells seien, nicht theilen kann, und aus welchen Gründen ich ebensowenig der Vermutung Conzes, dass die Stephanosfigur eine Copie des polykletischen Doryphoros sei, irgend welche Wahrscheinlichkeit zuschreiben kann[1]). Es kommt dazu, dass ich noch immer der Ansicht bin, dass die Frage nach dem polykletischen Typus bereits gelöst, dass der polykletische Doryphoros von Friederichs[2]) und Helbig[3]) bereits gefunden ist. Ich darf mich hier auf die letzte bündige Auseinandersetzung Benndorfs berufen[4]), dessen ausführlichere Behandlung dieses dringendsten Punktes der alten Kunstgeschichte hoffentlich nicht lange wird auf sich warten lassen. Nur zwei Bemerkungen kann ich nicht unterdrücken.

Gegen die von Friederichs aufgestellte Rückführung des Doryphoros hat Eugen

---

[1]) Dass die Figur des Stephanos dem Motiv eines Doryphoros nicht entspreche, hat Friederichs, Archäol. Zeitung 1869 p. 84 bemerkt.

[2]) Friederichs Der Doryphoros des Polyklet (Winckelmanns-Programm der archäologischen Gesellschaft. Berlin 1863). Archäol. Zeitung 1864 p. 149. Bausteine p. 118 no. 96 vgl. p. 551.

[3]) Helbig, Bullettino d. I. 1864 p. 29 ff.

[4]) Benndorf in der Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien 1869 p. 262 ff.

Petersen[1]) eingewandt, dass er in diesen Figuren den erwärmenden Funken des griechischen Geistes, die Schönheit vermisse, welche von der Vorstellung polykletischer Kunst untrennbar sei. Ich weiss nicht, ob dieser Einwurf durch die Erinnerung an das wenig gute Exemplar des Braccio nuovo veranlasst wurde. Bei Betrachtung des Motivs an sich und der besseren Repliken scheint er mir nicht gerechtfertigt. Der Doryphoros ist von einer ursprünglichen Frische, von einer hohen und glänzenden Schönheit, welche ihn, was die Vollendung der Form als solcher angeht, den grössten Kunstwerken aller Zeiten zur Seite stellt. Aber mit vollem Rechte würde jener Vorwurf der Stephanosfigur zu machen sein. Hier fehlt in der That der zündende Funke der Genialität, der volle Wollaut der vollendeten Formschönheit; ein moroses, zur Correctheit gequältes Werk, wie es in Vergleich mit dem besten die Figur des Stephanos und selbst der pompejanische Apoll ist, kann ich dem Künstler, den das Urteil des Altertums neben Phidias stellte, nicht zutrauen.

Die zweite Bemerkung betrifft den Unterschied polykletischer und attischer Kunst. Ich bin keineswegs mit Conze[2]) der Ansicht, dass sich Phidias und Polyklet so fremd gegenüber gestanden hätten, wie Rafael und Dürer, aber allerdings, dass zwischen Argos und Athen ein ähnlicher Unterschied innerhalb des allgemein griechischen stattfand wie innerhalb des allgemein italienischen zwischen Mailand und Rom; und der Ausdruck Benndorfs, dass die archaische dorische und attische Kunst nach der Blütezeit zu gleichsam convergiren, scheint mir sehr glücklich.

Der Doryphoros und die attischen Monumente tragen beide die Kennzeichen der ersten griechischen Kunstblüte; aber die Gemeinsamkeit ist nicht der Art, dass der Doryphoros für attisch erklärt werden müsste. Ich muss darauf bestehen, dass die dahin gehenden Bemerkungen von Conze[3]) und Friederichs[4]), der an seiner eigenen Vermutung irre geworden ist, und von Overbeck[5]) auf einer nicht ausreichenden Beobachtung beruhen. Innerhalb des gemeinsam griechischen zeigt der Typus des Doryphoroskopfes gegenüber sicher attischen Monumenten, welche in grosser Anzahl vorhanden sind, Unterschiede, die nicht auf subjectivem Urteil beruhen, sondern klar und bestimmt nachgewiesen werden können und nachgewiesen sind[6]).

Brunn hat die Figur des Stephanos als selbständiges Werk dieses Künstlers — oder doch als Copie dieses Originalwerkes, mit Uebertragung der Inschrift — angesehen,

---

[1]) E. Petersen in der Archäol. Zeitung 1864 p. 130 ff.

[2]) Conze Beiträge zur Gesch. der griech. Plastik p. 11.

[3]) Conze a. a. O. p. 8.

[4]) Friederichs in der Archäol. Zeitung 1869 p. 84.

[5]) Overbeck Gesch. der griech. Plastik I p. 396 der zweiten Bearbeitung.

[6]) Archäol. Zeitung 1866 p. 173. Annali d. I. 1868 p. 317. Neue Jahrbücher für Philologie 1369 p. 84. Schöne, Bullettino d. I. 1866 p. 70. Benndorf a. a. O. p 262. 266 ff.

als Frucht der Lehre des Pasiteles, die ihn zum Studium der älteren Kunst und der Natur gleichmässig anhielt. Ich hoffe, dass Brunn keinen Widerspruch dagegen erhebt, wenn ich eine so eigentümliche Schöpfung lieber dem Pasiteles selbst, als seinem weniger berühmten Schüler zuschreibe. Wenn Stephanos ein Werk des Meisters copirte, so erklären sich auch leichter die Unvollkommenheiten und Ungleichheiten desselben, und die, wie mir scheint, stets missliche Annahme der Uebertragung der Inschrift wird vermieden[1]). Dafür scheint mir auch die Gruppe des Menelaos ins Gewicht zu fallen. Sollte wirklich der Lehrer dieses Menelaos in der Figur der Villa Albani die höchste Stufe seiner Kunst erreicht, in ihr gleichsam die Summe seines Wissens und Könnens niedergelegt haben? Hier fehlen Mittelglieder: wir möchten annehmen, dass Stephanos aus der strengen Zucht des Pasiteles zu grösserer Selbständigkeit und Freiheit hervortrat, ehe er einen Schüler wie Menelaos erziehen konnte. Plinius[2]) nennt unter den Monumenten des Asinius Polio auch *Appiades Stephani.* Aus Ovid[3]) ist bekannt, dass vor dem Tempel der Venus Genetrix Appiaden aufgestellt waren, welche mit Wasserkünsten in Verbindung standen und Quellnymphen darstellten. Der Vermutung Otto Jahns[4]), dass es dem Polio auch in diesem Falle darum zu thun gewesen, Nachbildungen beliebter Statuen für seine Anlagen zu erlangen, und dass er deren Anfertigung dem Stephanos als einem geschickten Arbeiter übertragen hätte, weiss ich nichts entgegen zu stellen. Keinesfalls ist es bis jetzt gelungen jene Appiaden des Stephanos unter den erhaltenen Monumenten nachzuweisen.

Wenn ich ein Beispiel geben darf, wie man sich jene Zwischenstufen zwischen der Stephanosfigur und der Gruppe des Menelaos etwa denken könnte, so würde ich auf den berühmten Camillus des capitolinischen Museums (Taf. III, 3) hinweisen[5]), der dem Gegen-

---

[1]) Stephani Compte-rendu pour 1865 p. 101.

[2]) Plin N. H. 36, 33.

[3]) Ovid. A. A. I, 79 ff. *Et fora conveniunt — quis credere possit? — amori Flammaque in arguto saepe reperta foro. Subdita qua Veneris facto de marmore templo Appias expressis aëra pulsat aquis.* III, 451 f. *Has, Venus, e templis multo radiantibus auro Lenta vides lites, Appiadesque deae.* Rem. Am. 659 f. *Turpe vir et mulier, iuncti modo, protinus hostes: Non illas lites Appias ipsa probat.* Vgl. Visconti Pio-Clem. I, 35 p. 217 ff. Bentley zu Horaz Od. I, 22, 14. Becker Röm. Altertümer I p. 369.

[4]) O. Jahn, Leipz. Ber. 1862 p. 116 f.

[5]) De Cavalleriis (1585) 73. Maffei 24. Beschreibung Roms III, 1. p. 214. E. Braun Ruinen und Museen p. 142 f. Friederichs Bausteine p. 496 f. no. 798, der bemerkt „. . . . . Wir besitzen in dieser Figur, die schon im Altertum Ruf gehabt zu haben scheint, da mehrere Wiederholungen derselben vorhanden sind, ein unzweifelhaft römisches Werk. Es ist eben eine aus römischer Sitte genommene Darstellung. Gewiss aber gehört die Statue der besten römischen Zeit, dem Anfang der Kaiserherrschaft an. Denn sie ist mit höchster Eleganz und Sauberkeit ausgeführt, und eine kleine Zuthat anmutiger Nachlässigkeit, die sich namentlich im Fall des Gewandes über den Gürtel ausdrückt, erhöht sehr den Reiz des Werkes." Die Höhe der Figur beträgt 1,44. — Als statuarische antike

stände nach der römisch gewordenen griechischen Kunst angehört. In Stellung und Haltung steht er der Stephanosfigur nahe; der Geschmack der Gewandbehandlung erinnert an die Elektra der napolitanischen Gruppe, und sogar einzelne Gewandmotive würden sich vergleichen lassen. Aber im ganzen offenbart diese schöne Bronze ein anmutenderes Motiv, eine mildere Stimmung als die früheren Werke der Schule.

Einen unmittelbaren Vergleich mit der Gruppe des Menelaos bietet die auf Taf. III, 4 abgebildete weibliche Figur aus Villa Pamfili, von welcher bisher nur Clarac pl. 836, 2096 A[1]) eine ungenügende Skizze gab.

Die Statue ist überlebensgross, aus griechischem Marmor. Modern sind Kopf und Hals, der linke Arm von der Mitte des Oberarmes an mit einem Theile des Aermels, die Finger der rechten Hand, sonst Kleinigkeiten. Die Rückseite ist wenig ausgeführt.

Winckelmann[2]) hat diese vorher für Clodius in Weiberkleidern gehaltene Statue mit Recht für weiblich und für verwandt mit der übrigens auch in der Grösse gleichen Merope der Gruppe des Menelaos und für den Rest einer ähnlichen Gruppe erklärt: sie wiederholt die Hauptmotive von der Gegenseite. Auch die Verwandtschaft der allerdings geringeren Arbeit ist nicht zu verkennen.

An die Merope erinnern in dem Geschmacke des Arrangements und der Art der Behandlung noch manche andere Figuren, in erster Linie eine schöne Gewandstatue der Villa Borghese[3]). Auch die Töchter des Balbus und die berühmten herculanischen Gewandstatuen in Dresden bieten manche Vergleichungspunkte. Und solche Vergleichungspunkte würden sich noch an anderen Statuen, wie dem Jüngling des capitolinischen Museums[4]), welcher eine Umbildung des sogenannten Iason zeigt, nachweisen lassen, und gerade diese Figur ist für die Art der Benutzung älterer Werke und ihre Umbildung besonders lehrreich. Aber da es sich auch jetzt noch um die Elemente der ganzen Untersuchung handelt, so unterlasse ich es, sie weiter als auf die unumgänglichen Monumente auszudehnen[5]). Es mag

---

Repliken werden ausser der Neapler (Museo Borb. VI, 8. Clarac 770, 1917) eine aus der Collection Miollis: Clarac 770 E, 1917 angeführt. Die beiden borghesischen im Louvre sind moderne Copien.

[1]) Clarac V p. 77: „Les parties modernes sont: les doigts de la main droite, le bras gauche depuis le bas du deltoïde. Cette statue est très-retravaillé. [Haut. 8 pol. 8 on.]“ Dass Kopf und Hals modern und aus demselben Marmor wie die übrigen ergänzten Theile seien, theilt mir Herr Dr. Matz mit.

[2]) Winckelmann Werke V p. 215 f. 247 f.

[3]) Clarac pl. 979, 2158. V p. 271. Haut. 8 pol. 1 on ½.

[4]) Raccolta di statue antiche (Roma 1804 presso P. P. Montagnani-Mirabili) I, 41 p. 85. Mori Riflessioni sulle sculture capitoline II, 11 p. 40.

[5]) Der Annali 1865 p. 62 angeführte Kopf des Museo Bresciano XLIV, 3 giebt, nach einer Notiz Benndorfs, vielmehr einen echt archaischen Typus wieder. Den sogenannten Germanicus, den Overbeck, welcher den von mir in den Annali d. I. 1865 gegebenen Ausführungen nicht durchaus,

desshalb nur noch auf zwei Analogien hingewiesen werden, welche zu mittelbarer Erläuterung der älteren Werke der pasitelischen Schule dienen können. Der in neuerer Zeit öfter besprochene athenische Apoll ist schon gelegentlich erwähnt worden. Ich habe an anderer Stelle ausführlicher darzulegen versucht[1]), warum ich in Betreff dieser Statue Conze, welcher dabei an Kalamis dachte, so wenig beistimmen kann als in Betreff der hier besprochenen Statuen, sondern diesen Apoll für eine etwas blasirte späte Arbeit halte, welche sich an einen altertümlicheren Typus anschloss. Es geht dies aus der nemlichen Tendenz hervor wie die in engerem Sinne archaistischen, wie Zoëga sie nannte hieratischen Werke. Wie diese sich scheuen, von den im Cultus überkommenen Formen abzuweichen, auch nachdem diese Formen künstlerisch bereits überwunden und veraltet sind, so wünscht in jenem Apoll ein grösseres künstlerisches Können, eine höhere künstlerische Prätension nur einen Theil des altertümlichen beizubehalten, einen Compromiss zu schliessen zwischen dem, was die moderne künstlerische Anschauung fordert und dem, was die religiöse Ueberlieferung nicht aufgeben will. Für wie sehr gelungen solche Versuche gelten konnten, zeigen eben die Repliken dieses Apoll, welche auf ein berühmtes Exemplar von übereinstimmendem stilistischen Charakter und denselben archaisirenden Einzelheiten und Aeusserlichkeiten hinführen.

Auch die hieratischen Werke, welche nicht durch ein plötzliches, unvermitteltes Zurückgreifen entstehen, sondern in ununterbrochener Folge zu denken sind und erst nach und nach, wie die überkommene Form dem Gefühl immer fremder wird, zu eigentlich archaistischen werden, müssen wir für das Verständniss der pasitelischen Schule im Sinne haben, insofern als durch diese lange und geheiligte Gewohnheit der Reproduction archaischer Formen die Tendenzen des Pasiteles dem Altertum ungleich weniger auffällig gewesen sein mögen, als sie es für uns sind. Auch lassen sich unter den vorhandenen nicht in dem gewöhnlichen Sinne archaistischen Reliefs Spuren davon nachweisen, dass die absichtliche Wahl der Vortragsweise früherer Zeiten, auch ohne andere als Gründe des Geschmacks, keineswegs unerhört war.

---

aber zum grössten Theil beipflichtet (Pompeji p. 72. 245. der zweiten Bearbeitung, Gesch. der Plastik II² p. 340 ff. p. 394 f.), aus der von mir angegebenen Reihe streicht, hatte ich nicht direct als der Schule des Pasiteles angehörig bezeichnen wollen, sondern der in einiger Beziehung analogen Bildung des Körpers wegen verglichen, wie den Hermes aus Villa Ludovisi des Kopfes wegen. — Dass die Gruppe von S. Ildefonso Vergleichungspunkte bietet, habe ich a. a. O. p. 64, 1 bemerkt; die Verwandtschaft derselben mit der Gruppe im Louvre ist schon von Visconti Monumenti scelti Borghesiani p. 65 hervorgehoben worden.

[1]) Neue Jahrbücher für Philologie 1869 p. 85 ff.

IV.

Otto Jahn hat öfter darauf hingewiesen, wie die künstlerischen Tendenzen, welche uns beschäftigen, Analogien in den litterarischen Bestrebungen derselben Epoche finden; dass ebenso auch in der Litteratur durch Zurückgehen auf die Muster der alten anerkannten Meister die Herstellung eines reinen Geschmacks erstrebt und dabei vor allem Demosthenes, aber neben und zugleich mit Demosthenes und Platon auch Lysias und Thukydides studirt und nachgeahmt wurden[1]). Die verschiedenen Tendenzen dieser Art, unter denen hier vor allem an den strengen Archaismus des Asinius Polio und den Eklekticismus Ciceros, der mit dem Anlehnen an die besten attischen Muster doch zugleich die Vorzüge der anderen Schulen zu vereinigen wünschte, erinnert werden mag, sind von Fr. Blass weiter verfolgt und dargelegt worden[2]).

Indem wir diesen Gesichtspunkt festhalten, werden die Bestrebungen des Pasiteles in Zusammenhang mit der allgemeinen culturgeschichtlichen Strömung seiner Zeit gesetzt und sie erhalten dadurch neues Licht. Es wird uns um so leichter sein, die eigentümliche Stellung, die Pasiteles in der langen Reihe der Entwickelung der griechischen Kunstgeschichte einnimmt, zu verstehen. Denn es ist nicht etwa ein neuer und frischer Ansatz, den die Kunst auf italischem Boden nimmt; es sind nicht neue und andere Wurzeln, aus denen eine neue und andere Kunst entstände. Die griechischen Künstler in Rom standen zur etruskischen Kunst und überhaupt zu den altitalischen Künstlern sicherlich in gar keinem Verhältniss. Es setzt sich in ihnen der grosse Gang der griechischen Kunstgeschichte naturgemäss weiter fort.

---

[1]) O. Jahn, Leipz. Ber. 1862 p. 111 f. Archäol. Zeitung 1867 p. 70. Vgl. die Einleitungen zu Ciceros Orator und Brutus.

[2]) Fr. Blass Die griechische Beredsamkeit in dem Zeitraum von Alexander bis auf Augustus (Berlin 1865).

Die Kunst wird unter den Griechen lange Zeiten hindurch in sehr vielen kleinen Centren zunftmässig geübt; sie erstarkt langsam und allmählich in kleinen Geschicklichkeiten und Vortheilen des Handwerks, in technischen Erfindungen, bis plötzlich mächtige, tiefer greifende politische und geistige Kämpfe ein energischeres Zusammenfassen aller Kräfte der Nation zur Folge haben, welche die früheren Fesseln der Kunst sprengt: aus den verschiedenen einseitigen provinciellen Schulen erhebt sich rasch und gewaltig die nationalhellenische Kunst, in welcher Athen die Führung übernimmt. Mit dem Sinken der politischen Blüte büsst die Kunst den grossartig monumentalen und religiösen Charakter, der die perikleische Epoche bezeichnet, zum Theil ein; aber sie durchmisst nach und nach den ganzen Bereich menschlicher und individueller Empfindungen und Leidenschaften, sie dehnt ihr Gebiet in jedem Sinne aus; sie wird immer allgemeiner und unentbehrlicher, sie bleibt ein treuer Ausdruck alles dessen, was das griechiche Volk bewegt.

In der Epoche Alexanders treten neue bewegende Kräfte in das geistige Leben ein. Die Kenntniss der Natur und die religiösen Anschauungen erfahren eine gewaltige Umwandlung. Aus derselben geistigen Tendenz entstehen die welterobernden Pläne Alexanders und die umfassenden Ideen des Aristoteles, der über die Schranken des Griechentums hinwegschreitet[1]).

Seit Alexander tritt die griechische Cultur und Kunst erobernd auf, zieht ein Land, ein Reich nach dem andern in ihren Bereich, erfüllt sich mit neuem Inhalt, schafft und löst immer neue Aufgaben. So tritt endlich auch Rom in diesen Kreis hellenischer Cultur und Kunst ein.

Als Pasiteles aufwuchs, war die goldene Zeit der Kunst längst vorüber. Auf Phidias und Polyklet waren die grossen Meister der jüngeren Kunst gefolgt, es waren von ihnen neue Anschauungen, neue Reizmittel gefunden und verwendet worden. Die Rhodier hatten durch die kühnsten Aufgaben und mit gewaltigem Können und Wissen neue Bahnen zu eröffnen versucht. Die pergamenische Schule hatte an historischen Gegenständen eine eigentümlich energische und charakteristische Weise der Darstellung ausgebildet. Die Attiker endlich scheinen zumeist den Mustern ihrer Vorfahren wenn auch immerhin in einem mehr äusserlichen Idealismus treu geblieben zu sein.

Wie in dem Kampfe der litterarischen Richtungen die Neigung der maassgebenden römischen Gesellschaft für die bedingte Nachahmung der attischen Muster der ersten Blütezeit entschied, so wird diese selbe Neigung die entsprechende Reaction auf dem Gebiete der bildenden Kunst, welche die natürliche Folge des Alterns und der Uebersättigung

---

[1]) Diese Umwandlung ist häufig besprochen worden. Vgl. A. von Humboldt Kosmos II p. 183 ff. und besonders Schnaase Bildung und Christentum (Berlin 1861) p. 53 ff.

war, beschleunigt und gestärkt haben. Diese Reaction war sicherlich nicht an einen Ort, an einen Künstler, an eine Schule gebunden. Aber für uns ist sie mit dem Namen des Pasiteles verknüpft. Unbefriedigt von seinen nächsten Vorgängern, unbefriedigt von den gewaltsamen Conceptionen und der Massenwirkung der Rhodier, wie von dem conventionellen Idealismus der Neuattiker, glaubt er die Natur selbständiger und energischer nachbilden zu müssen. Aber indem er die Fehler aller Schulen vermeidet, wünscht er die Vorzüge aller zu vereinigen. Es ist das erste Beispiel des Eklekticismus in der Kunstgeschichte, das Pasiteles uns bietet. Nicht in der Art der Kunstwerke, aber in der kunstgeschichtlichen Stellung ist er mit den Carracci zu vergleichen. Wie diese die Vorzüge der Antike, Michelangelos, Rafaels, Correggios und der Venezianer zu vereinigen hofften[1]); wie Mengs die Schönheit der Antike mit dem Ausdrucke Rafaels, mit der Anmut und Harmonie Correggios und dem Colorit Tizians verbinden will[2]), so will Pasiteles, der die Kunstwerke aller früheren Schulen und die altertümlichen des Kalamis, Kanachos, Pythagoras nicht weniger als die der nachpraxitelischen und nachlysippischen Meister kennt, vor allem die strenge, einfache, starke Wirkung, den eigentümlichen Reiz der

---

[1]) Agostino Carracci bezeichnet das Ideal selbst in dem berühmten Sonett zum Lobe des Niccolino Abbati

Chi farsi un buon pittor brama e desia;
Il disegno di Roma abbia alla mano,
La mossa coll' ombrar Veneziano
E il degno colorir di Lombardia;

Di Michelangiol la terribil via
Il vero natural di Tiziano,
Di Correggio lo stil puro e sovrano
E di un Raffael la vera simmetria;

Del Tibaldi il decoro e il fondamento,
Del dotto Primaticcio l'inventare,
E un po' di grazia del Parmegianino:

Ma senza tanti studj e tanto stento
Si ponga solo l'opre ad imitare
Che qui lasciocci il nostro Niccolino.

Eins der frühesten Urteile, welches der herkömmlichen kunstgeschichtlichen Schätzung der Carracci widersprach, wird das von Passavant sein in den Ansichten über die bildenden Künste von einem deutschen Künstler in Rom (Heidelberg und Speier 1820) p. 57 ff.

[2]) Mengs Opere I p. 78 „. . . . . Conchiudo da tutto il fin qui detto, che il pittore che vuol trovare il buono ossia il miglior gusto, deve imparare a conoscerlo da questi quattro; cioè dagli antichi il gusto della bellezza, da Raffaello il gusto dell' espressione, da Correggio quello del piacevole e dell' armonia, e da Tiziano il gusto della verità ossia del colorito. Tutto questo però deve egli cercare nella natura u. s. w. Vgl. Ansichten über die bildenden Künste u. s. w. p. 65 f.

altertümlichen Kunst erreichen; aber er will bei dieser Einfachheit weder auf die anatomische Wissenschaft der Rhodier, noch auf die neuattische Eleganz verzichten. Er lehnt sich, besonders in den Köpfen an die altertümliche Kunst an; er folgt ihr in Besonderheiten, die hart an die Grenze des möglichen streifen —, aber er ist ein Epigone; er kann sich als Sohn seiner Zeit von einer veränderten Auffassung der Natur nicht frei machen, er kann und will sich der Kenntniss alles dessen was er gesehen nicht entschlagen. Bei aller Strenge gegen sich selbst, bei aller hingebenden Treue gelingt es ihm nicht, zur grossartigen und tiefen Auffassung der Natur zurückzukehren, die ihre höchste Offenbarung in den Sculpturen des Phidias gefunden hat. Es gelingt ihm nicht, die glückliche Wirkung der altertümlichen Werke zu erreichen, die er in ihrer naiven Schönheit und Kraft so sehr geschätzt haben muss, deren Meistern er an Wissen und Können so weit überlegen ist.

Wenn ich nicht völlig irre, ist vor allem der pompejanische Apoll geeignet, die Vorstellung von dem künstlerischen Charakter des Pasiteles, welche wir aus so vielen und verschiedenen Elementen mühselig zusammensetzen mussten, in der eben angedeuteten Art zu beleben und zur Anschauung zu erheben. Die Repliken dieses Apoll sind zugleich ein Beispiel dafür, wie eine für eine bestimmte Situation erdachte Figur mit andern Attributen ausgestattet in verändertem Sinne verwandt wird. Die Verwendung derselben Figur in verschiedenem Zusammenhange zeigt sich noch deutlicher in der napolitanischen und der Pariser Gruppe, und auch an die Gewandstatue der Villa Pamfili ist dabei zu erinnern. Es verrät sich in diesen Gruppen — selbst diejenige des Menelaos ist von diesem Vorwurfe nicht ganz frei — eine fast mehr gezeichnete als plastisch gedachte Composition, und diese Composition ist so künstlich einfach, dass man über den bestimmten Moment, über das eigentlich sprechende Motiv zweifeln kann —, in recht auffälligem Gegensatze zur rücksichtslos deutlichen archaischen Kunst. Aber nicht zweifeln wird man über den tragischen Charakter dieser Figuren. Dass die Tragödie auf die bildende Kunst und besonders auf das Kunsthandwerk auch der Blütezeit von bedeutendem Einfluss war, soll nicht geleugnet werden. Aber wirkliche Kunstwerke in grossem Stil sind nicht durch die Tragödie bedingt, sondern stellen sich, als selbständige Aeusserungen desselben schaffenden Geistes, welchem die Tragödie entstammt, dieser zur Seite. Die archaische Kunst zumal entnimmt ihre Bilder der Heroen unmittelbar dem in Epos und Localsage ausgesprochenen, durch Epos und Localsage sich nährenden Volksbewusstsein. Die Charaktere des Orest, des Pylades, der Elektra, wie sie uns jene Gruppen der pasitelischen Schule vorführen, sind durch die euripideische Tragödie hindurchgegangen. Die Kunst, der die religiöse Seite verkümmert ist, die sich nicht mehr eins fühlt mit dem Volksgeiste selbst, nicht mehr aus ihm immer neue, jugendliche Kraft schöpft, wendet sich auch heute an das geistige

Besitztum der Gebildeten, bemüht sich den Mangel der zündenden Wirkung des Stoffes auf das religiöse und nationale Gefühl durch die Erinnerung an Dichtwerke zu ersetzen, das poetische Verdienst dieser auch für sich auszunutzen.

Was waren einem römischen Grossen, für den Pasiteles arbeitete, Orest und Elektra? — Was uns Hamlet und Lear sind: Tragödienfiguren, Gestalten einer durch litterarische Bildung erworbenen poetischen Welt. Wie unsere modernen Bilder Juliens und Desdemonens auf die Zaubersprüche Shakespeares rechnen, so mochte der Anblick der Gruppe des Orest und Pylades die euripideischen Verse in den Sinn bringen[1])

. . . . . 'Ορέστην κεῖνον οὐχ ὁρᾷς πέλας
στείχοντ', ἀγῶνα θανάσιμον δραμούμενον;
ὁρῶ δ' ἄελπτον φάσμ', ὁ μήποτ' ὤφελον,
Πυλάδην τε καὶ τὸν σύγγονον στείχονθ' ὁμοῦ,
τὸν μὲν κατηφῆ καὶ παρειμένον νόσῳ,
τὸν δ' ὥστ' ἀδελφὸν ἴσα φίλῳ λυπούμενον,
νόσημα κηδεύοντα παιδαγωγίᾳ.

Ebenso mussten die Gruppen des Orest und der Elektra, der Merope mit Kresphontes notwendig an die Charaktere, an Scenen und Verse der Tragödien lebhaft erinnern; sie setzen ihre Kenntniss beim Beschauer voraus.

Es hat eine eigne Anziehungskraft, der Thätigkeit gerade solcher Künstler nachzuspüren und gerecht zu werden, welche unter Verhältnissen, unter welchen dies sehr schwierig gewesen sein muss, redlich bestrebt waren, ihre Kunst gewissenhaft und streng zu üben und weiterzuführen, unbeirrt von weniger mühevollen und äusserlich glänzenderen Manieren. Es ist nicht ihre Schuld, wenn sie das höchste nicht erreichen, das in glücklicheren Zeiten leichter zu Theil wird; ihre Werke verfehlen auf einen ernsten Sinn ihren Eindruck nicht. Es gereicht dann zu einer Art Genugthuung, wenn es möglich ist zu erkennen, dass solche Bestrebungen nicht unfruchtbar, dass sie nicht ohne glückliche Einwirkung auf die Folgezeit geblieben sind. Die schöne Figur des Camillus und zumeist die Gruppe in Villa Ludovisi scheinen jene Tendenzen des Pasiteles zu rechtfertigen. Auch seinem Enkelschüler Menelaos ist es nicht gelungen der Naivität, der siegenden Klarheit, der hinreissenden Wirkung der vollendeten Kunst gleich zu kommen. Aber im Besitze der Tradition und der Kunstmittel seiner Schule und auferzogen in ihrer strengen und harten Zucht, hat er es verstanden einen so hohen Grad von einfacher und edler Schönheit zu erreichen, dass er den grossen Meistern der Vorzeit nicht unwürdig nachgeeifert hat, und sein Werk vor der Masse der gleichzeitigen Monumente weitaus und glänzend hervorsticht. Den Zusammenhang mit den älteren Werken der Schule offenbaren nicht nur die einfache Anordnung, einige Besonderheiten, wie das Verhältniss der Gesichts-

[1]) Eurip. Orest. 877 ff.

theile an der Merope und die wenigen Schwächen, die man über dem vielen erfreulichen so gern übersieht[1]), sondern wie sehr der Künstler selbst sich dieses Zusammenhanges bewusst war, lehrt die Inschrift, in welcher er sich als Schüler des Stephanos bekennt, ebenso wie dieser seinen Lehrer Pasiteles nannte —, eine Art der Pietät, die in der Künstlergeschichte, so viel ich sehe, fast allein steht[2]). Aber jener Erfolg ist weder intensiv, noch ist er von langer Dauer. Es liegt in der Natur der eklektischen Schulen begründet, dass das erste zusammengesetzte Ideal bald von anderen zusammengesetzten Idealen verdrängt wird, dass innerhalb der Schule selbst, innerhalb des gemeinsamen verschiedene und meist kurzlebige Richtungen aufkommen[3]). Wer die Irrgänge der späteren italienischen Kunst zu übersehen im Stande ist, möchte leicht diese Sätze im einzelnen begründen können.

Wenn die Schule des Pasiteles zu so erfreulichen Leistungen vordringt, so muss dennoch die Besserung selbst, die sie erstrebte, für das Auge, das nicht am nächsten haftet, sondern weitere Strecken überblickt und das einzelne in Verbindung mit dem ganzen sieht, als ein Symptom des Verfalls gelten, als ein Versuch, der alternden Kunst neue Lebenskraft einzuflössen, der, auch wenn er gelingt, das Ende aufhalten, aber nicht abwenden kann. Wenn es wahr ist, dass alles menschliche nur besteht durch begeisterten zuversichtlichen Glauben, so gilt dieser Satz doppelt von aller Kunst. Wo das Kunstwerk nicht mehr „gleich Athena in voller Rüstung dem Haupte des Künstlers entspringt", sondern „seine Wehr nachträglich zusammensucht", wo der Künstler zweifelt nicht etwa an seiner Kraft und Kunst, sondern an dem Ideal selbst, das ihm vorschwebt, bleibt ihm der goldene Kranz versagt. Nur wo der Künstler die volle Seligkeit des Schaffens empfand,

---

[1]) Brunn Künstlergeschichte I p. 599 „ . . . . . Freilich fehlt die Frische, Lebendigkeit und Weichheit der Modellirung, welche in den Werken der besten Zeit uns das vorhergegangene Studium gänzlich vergessen und das Kunstwerk wie unmittelbar aus der Natur in Stein verkörpert erscheinen lässt. Ebensowenig finden wir ein Prunken mit technischer Meisterschaft und gelehrtem Wissen, wie wir es in den Werken der kleinasiatischen Kunst bemerkt haben. Wir erkennen vielmehr, wie der Künstler namentlich in den Gewändern jede einzelne Partie sich für seine besonderen Zwecke zurechtgelegt hat; ja an einigen Stellen glaubt man noch Spuren einer Zubereitung des Modelles wahrzunehmen, welches der Künstler zuerst sorgfältig in Thon nachgeahmt haben muss, um es erst dann in den Marmor zu übertragen . . . . . "

[2]) In der Inschrift an einem Grabmale im Dom zu Siena vom Jahre 1321, bei Schnaase Geschichte der bildenden Künste VII p. 413 Note, heisst es: *Operum de Senis natus ex magistro Camaino in hoc situ florentino Tinus sculpsit omne latus. Hunc pro patre genitivo decet inclinari ut magister illo vivo nolit appellari.* Hier ist der Lehrer also zugleich der Vater.

[3]) Es ist interessant, mit der Figur des Stephanos eine in Villa Albani im Corridor neben dem sog. Brutus aufgestellte Statue eines Jünglings (Annali d. I. 1865 p. 64 f.) zu vergleichen, welche in Stellung und Haltung (in umgekehrter Richtung) und im ganzen Charakter und Typus an jene erinnert, aber ganz andere Proportionen zeigt und unnatürlich schlank und trocken ist. Die Höhe, ohne Basis, beträgt 1,50, die Länge des Fusses 0,24, die Kopfhöhe 0,23, die Breite der Schultern 0,36.

strömt ein Theil dieser Seligkeit auf den Beschauer über, ein beglückender Hauch von Ruhe und Frieden, wie er von den Schöpfungen des Phidias und Rafaels ausgeht.

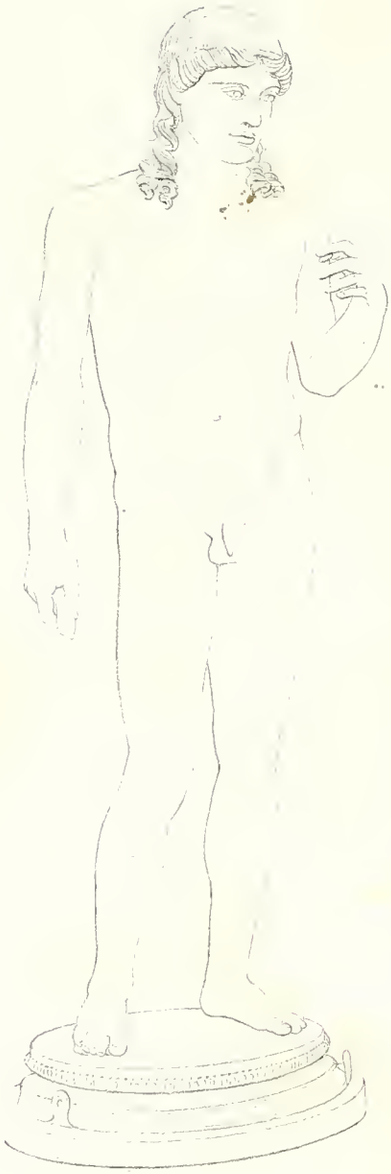
Der Versuch einer akademischen Regeneration wiederholt sich noch in der befohlenen Treibhausblüte der hadrianischen Kunst —, in ihrem stilvermengenden Archaismus, in ihrer glatten und leeren Eleganz, selbst in dem schönen, aber fast krankhaft sinnlichen und trüben Ideal des Antinous ein neues und deutlicheres Symptom des langsam herannahenden Endes. Auch die Lebenskraft der hellenischen Kunst wird endlich erschöpft. Aber wunderbar lange und unverwüstlich hat sie bis in das späte Alter ausgedauert; auch im Verfall selbst herrscht noch antike Grösse. Alle die Erscheinungen der verschiedenen Epochen tragen trotz aller Verschiedenheit ein gemeinsames Gepräge, welches der modernen Kunst die Antike als eine einzige grosse Erscheinung gegenüberstellt; für die Festigkeit der Tradition in der alten Kunst fehlen uns in der modernen alle Vergleichungspunkte. Wie die Carracci in ihren Schwächen dennoch den Vortheil haben, italienische Künstler zu sein und noch unter dem Einflusse der rafaelischen Epoche zu stehen — und eine künftige Zeit wird vielleicht darüber erstaunen, dass gerade unsere Zeit sie so völlig verwirft und über die Missachtung des für die Kunst doch wesentlichsten Elementes der Schönheit, die sich in dieser einfachen Verwerfung kund giebt —, so haben Pasiteles und Menelaos den Vorzug nicht nur des Südländers, sondern auch des antiken Künstlers voraus. Mit Recht konnte Herder in den Sätzen, von denen wir bei dieser Untersuchung ausgegangen sind, die Gruppe des Menelaos zugleich mit den griechischen Grabreliefs als Zeugen des echtgriechischen Geistes nennen, als Gestalten einer idealen Welt, der er angehören möchte. Denn diese Gruppe ist in der That noch ein Ausfluss derselben schöpferischen Kraft, welche die Sculpturen des Parthenon erzeugte, desselben unvergleichlichen Schönheitssinnes, der auch den untergeordneten griechischen Werken eine Art besonderer Vollkommenheit verleihen konnte. Der Strom ist schwächer geworden, aber er entstammt derselben Quelle; und unter allen späteren Werken möchte keines sein, das so viel von jenem echtgriechischen Geiste des Maasses und der Schönheit in sich trüge, das so würdig wäre als letztes Denkmal dieses Geistes dazustehen, als jene „stillen Vertrauten", welche die Hand des Menelaos geschaffen hat.

BUCHDRUCKEREI VON W. DRUGULIN IN LEIPZIG.

1.

2.

3.



1.

2.

3.

4.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00599 2330